CONSIDERAZIONI

INTORNO ALLA

STORIA LETTERARIA

A' SUOI METODI

E ALLE SUE APPARTENENZE

DI

ARTURO GRAF.

TORINO

VINCENZO BONA

Tip. di S. M. e RR. Principi

1877.

Le seguenti pagine riproducono per esteso tre lezioni d'introduzione al corso di letteratura italiana da me dettate, nello scorso mese di gennajo, in questa Università di Torino. Furono inserite nella *Rivista di filologia ed istruzione classica*, nè credo che troppo disdicessero all'indole di quel giornale, perocchè le cose che in esse si discorrono non hanno in generale con la letteratura italiana più particolare attinenza che non abbiano con un'altra qualsiasi delle moderne letterature, od anche con le antiche.

Io mi sono argomentato di fermare in esse alcuni concetti a' quali credo che, senza voler troppo pretendere, si possa dare rigore scientifico e scientifica precisione. Una *scienza delle letterature* sta forse per nascere; ma intanto e' mi pare che si possano opportunamente, e con qualche benefizio, rendere scientifici gl'intendimenti e i modi dello studio. Non pretendo d'aver fatto tanto, ma solo d'aver dato ai miei giovani uditori alcun utile cenno. Ho lasciato allo scritto la forma libera e sciolta della esposizione orale: se la scioltezza spesso trasmoda in negligenza siami di qualche scusa la fretta.

I.

A ben procedere nella trattazione e nello studio di una disciplina, egli è mestieri anzi tutto avere un'idea chiara ed esatta dell'objetto di essa, ch'è quanto dire averne la definizione; e ciò è così vero delle discipline che riflettono le cose della natura, come di quelle che riflettono l'uomo e i fatti dell'uomo. Però, prima di entrare nell'argomento proprio de' nostri studii, ch'è la letteratura italiana, non mi pare inopportuno che noi ci facciamo a segnarne con qualche diligenza i naturali confini, affinchè nè si tralasci nulla da noi di quanto può a quegli studii importar veramente, nè, per altra banda, si sprechi l'opera nostra in cose che non v'abbiano pertinenza.

La storia letteraria è *particolare*, o *generale*, *comparativa*, o semplicemente *narrativa*; ma sia ch'essa discorra di più diverse letterature, o di una sola, sia ch'essa si elevi sino alla comparazione, o si appaghi del semplice narrare, il suo objetto riman sempre il medesimo, ed è la *poesia in quanto espressione artistica del pensiero mediante la parola*. Nella poesia presa in questa significazione amplissima entra così la poesia più propriamente detta, come la prosa, non in quanto riveli l'una o l'altra di esse un *pensiero essenzialmente poetico*, ma bensì in quanto riveli *con le forme dell'arte* un pensiero qualsisia. La storia

letteraria è dunque la storia del pensiero umano espresso mediante la parola e con le forme dell'arte. Qui il concetto di arte è variabile, e s'ha a intender per essa ciò che in ciascun particolar tempo, da ciascuna particolar gente fu inteso, senz'avere altrimenti riguardo al concetto di un'arte assoluta, o, comechessia, reputata tale.

Se non che, ricevendo in tutta la sua interezza una definizione sì fatta, si viene a dare alla storia letteraria un'ampiezza e una comprensione che non si addicono nè alla natura sua propria, nè alle convenienze della scienza e del metodo; e però, dopo di averla ottenuta mediante criterii che chiamerem formali, egli è mestieri di correggerla e di circoscriverla alquanto con criterii desunti dalla stessa sostanza delle cose.

Le opere dell'ingegno sono, per rispetto alla origine e al modo della formazione loro, di due maniere, o indipendenti, cioè, e spontanee, o dipendenti e coordinate; e corrispondono a due diversi modi di operare dello ingegno medesimo. Mi spiego meglio. Lo spirito può lavorare fantasticamente con gli elementi di cui già si trova in possesso, senza sottostare ad altre leggi fuor di quelle che di continuo governano la natura nostra interiore, e in questo caso l'opera sua può, da chiunque non voglia andar sofisticando sulle parole, chiamarsi indipendente e spontanea; esso può ancora lavorare coordinandosi ad alcuna realtà esteriore, e conformandosi, oltre che alle leggi proprie, alle leggi ancora a cui è quella realtà sottoposta, e in tal caso l'opera sua è, come voi intendete, dipendente e coordinata. Nelle prime condizioni dell'operare noi abbiamo il pensiero poetico e la poesia, nelle seconde, il pensiero scientifico e la scienza. Con variamente alterare queste condizioni, e con associare questi due modi di operare diversi, si possono ottenere più forme graduate e intermedie di pensiero tra il poetico e lo scientifico, delle quali, poichè non ha luogo per esse un proprio e particolar giudizio, non è da fare qui più lunga considerazione.

Ora quelle due forme massime di pensiero, il poetico, cioè, e lo scientifico, si comportano per rispetto alla espressione in modo in tutto diverso. Imperocchè il primo non dovendo ubbidire, come ho già detto, se non alle leggi della natura nostra interiore, può perfettamente adeguarsi, quando l'armonia dello spirito non sia stata in qualche modo turbata, a quelle che chiamerò, non soccorrendomi più acconcia denominazione, le forme della idealità; mentrechè il secondo, con doversi conformare alla realtà esteriore, non può adeguarvisi senza snaturar sè medesimo. Io uso qui del vocabolo idealità in un significato che non è il corrente e il volgare, e intendo per esso quella particolar virtù che ha lo spirito nostro di rompere i naturali componimenti e ordinamenti delle cose, per rifarli secondo lo schema de' componimenti e degli ordinamenti suoi proprii, giovandosi in quest'opera di più maniere di processi essenzialmente variabili. Questa opera è per appunto l'arte la quale consiste dunque in un trasferimento delle figurazioni e delle armonie dello spirito nel mondo vasto e confuso della realtà objettiva, dove l'idealità non è naturalmente. La poesia è una transustanziazione dello spirito nelle cose, e però essa è di tutte l'arti la più perfetta, se pur si eccettui la sola musica, in cui la fusione dell'elemento subjettivo con l'objettivo è tale che lo sceverarli torna soprammodo difficile. Il pensiero scientifico si coordina ai componimenti naturali delle cose, e però non si può piegare alle rifazioni dell'arte; ed anche per quel tanto che, sotto forma di speculazione, esso supplisce fra i termini della realtà discontinua, riman sempre dipendente e coordinato.

Inoltre il pensiero scientifico non è giudicabile co' criteri ordinarii della storia letteraria, i quali non possono essere se non estetici o storici. La storia del pensiero scientifico, specificata secondo le varie categorie degli objetti a cui questo si viene applicando, rientra naturalmente nella storia di ciascuna particolare scienza, dove son da cercare i criterii immediati a dar giudizio delle sue forme e de' suoi svolgimenti.

Però ogni scienza ha una sua propria e particolar letteratura in cui le opere contano, non già come produzioni di un'arte qualsisia, ma bensì come termini o momenti nella evoluzione di un determinato pensiero; e se di tutte queste particolari letterature si può trattare in qualche modo congiuntamente, ciò s'ha a fare soltanto in una *storia generale della coltura*, o in una *storia dello spirito umano*, e non già in una storia letteraria.

E ciò credo che si possa dire non solamente delle scienze fisiche e naturali, ma ancora delle filosofiche ed umane, e tra l'altre della storia civile, o politica che dir si voglia. Delle opere che ne trattano si suol discorrere nelle storie letterarie congiuntamente a quelle che nascono per ispontanea effusione di pensiero fantastico o poetico, congiuntamente alla epopea, al dramma, o alla novella. Che ciò siasi fatto in tempi in cui una scienza storica non era per anche nata, e quando la storia era, come dicevasi, un'arte, s'intende di leggieri, ma non mi pare che da noi si possa ormai più fare il medesimo senza grandissima sconvenienza, imperocchè lo storico della letteratura non ha, s'ei si mantiene ne' termini naturali dell'opera sua, criterii sufficienti da entrare nella particolare *motivazione* dello storico civile; e però la ragion del pensiero di questo con tutti gli ordinamenti che gli son proprii, si sottragge al suo giudizio, altre essendo di necessità la economia e la intenzione di un'opera determinata e condizionata da un qualche ordine di realtà esteriori, ed altre quelle di un'opera determinata e condizionata da principii e da leggi puramente interni. Gli è vero che riman la forma, la quale potrebbe ricadere in sua giurisdizione; ma anco per questa parte v'è da osservare che della forma non si può dare giudizio adeguato, quando la si prenda a considerare disgiunta dal pensiero che vien significato per essa, che la forma non si aggiunge al pensiero, ma si configura in un solo atto con esso, per modo che ogni più lieve alterazione della forma trae con sè una alterazion di pensiero, che nell'opera scientifica la forma è intellet-

tiva, razionale e dialettica, seguendo la natura del pensiero medesimo, e non artistica, e che ad ogni modo, la storia letteraria, se non vuol menomare l'ufficio proprio, non deve appagarsi del vuoto studio delle forme sceverate dal loro contenuto.

Se non che queste cose che io dico debbono essere intese con una certa discrezione e con una certa arrendevolezza di giudizio, indispensabili ogni qualvolta si prendono a studiare fenomeni i quali, pure avendo in sè ordine e conseguenza, tuttavia sempre si discostan più o meno dalla esattezza e dalla circoscrizione matematica e fisica. Ed è anche da fare una distinzione fra tempi e tempi, e fra condizione e condizione di cose. Durante tutta l'antichità ci fu, voi lo sapete, tra le varie forme del pensiero una certa promiscuità ed una certa comunanza, nè vi si ebbe, in generale, il sentimento chiaro e preciso di queste nostre distinzioni e divisioni moderne, le quali sono la natural conseguenza della specificazione scientifica e della diversificazion del conoscere e del giudicare. La storia in que' tempi, non era sceverata dalla leggenda e dal mito, nè si poneva la scienza in contrapposizione della poesia, nè la speculazione era separata in tutto e distinta dalla empirìa; ma tutte queste cose si confondevano in una comune operosità dello spirito, e da questa comunanza derivava ancora a tutte una certa similarità di forma e di espressione. Da ciò nasce che nella storia delle due letterature, greca e latina, si può senza sconvenienza, dopo aver discorso della epopea o del dramma, discorrere ancora del trattato di fisica e di astronomia, metter dopo Sofocle poeta, Aristotile filosofo e naturalista, e Plinio a canto ad Orazio, poichè in quel tempo non v'è per anche una essenziale diversità fra l'intuizione scientifica e l'intuizion poetica delle cose, poichè il naturalista e il filosofo non si pongono di rimpetto ai problemi con un proprio e particolare corredo di metodi, di processi, d'intendimenti, e poichè la scienza insomma consiste piuttosto in un coordinamento artificiale delle cose a certe *esigenze* e a certi schemi dello

spirito, anzi che in un riconoscimento di esse e in una adeguazione dello spirito agli ordini loro.

La stessa considerazione si può fare pel medio evo e pe' tempi che seguono insino a quel punto della età moderna in cui appare nel mondo, dopo lunga preparazione, quello che propriamente chiamasi *lo spirito scientifico*. Il Galilei e il Toricelli già più non appartengono alla storia delle lettere, ed oggimai mostrerebbe assai poco senno, e scarsissimo sentimento delle convenienze scientifiche, chi nella storia di una qualsivoglia letteratura moderna, o peggio contemporanea, prendesse a discorrere degli scienziati propriamente detti, delle loro opere e delle loro accademie. Il che non vuol già dire che lo storico della letteratura non deve avere nessuna considerazione a queste cose; ma egli vi deve aver considerazione solo indirettamente, come a cose che non possono non esercitare un potentissimo influsso nello *ambiente* sociale entro a cui gli spiriti si movono e la stessa poesia si forma. Egli non deve farne argomento di studio diretto, ma deve saper tener conto e far giudizio di tutte le variazioni che per opera loro entran via via nella economia degli spiriti, ed aver presente sempre che queste due qualità di pensiero, il poetico e lo scientifico, non si tengono l'una di fronte all'altra chiuse ed impenetrabili, ma che anzi dall'una all'altra, e più particolarmente ormai dalla seconda alla prima, si fanno continue e copiose derivazioni. La poesia s'inspira della scienza, ma ei non è già nella forma didascalica che questa inspirazione naturalmente si manifesta e si esprime. La poesia così detta didascalica è una poesia ibrida e falsa che non soddisfa nè alle condizioni del pensiero poetico, nè a quelle del pensiero scientifico, che non nasce come spontaneità interiore, nè sa coordinarsi in modo pieno e corretto ad una objettiva realtà, che appartiene ad un ordine di cose per la sostanza e ad un altr'ordine per la forma. Tuttavia, poichè di essa non pare che si possa ragionare altrove che nella storia letteraria, come sarà più possibile, quando siasi ricevuta una

volta, di mantenere i termini stabiliti innanzi e le circoscrizioni messe al nostro studio? Comincio dal farvi osservare che la poesia didascalica, a differenza dalla poesia che *s'inspira* del pensiero scientifico, è, come son tutte in generale le forme ibride, essenzialmente transitoria. Essa fiorisce tanto che persiste quella confusione, a cui ho già accennato, del pensiero poetico e del pensiero scientifico, e delle appartenenze e necessità loro. Voi vedete che la poesia didascalica non è più viva al presente, e certo nè ad uno scienziato nè ad un poeta potrebbe venire più in mente di mettere in versi un trattato di termodinamica, o di analisi spettrale. Ad ogni modo della poesia didascalica, quale si fece per lo passato, lo storico della letteratura, il quale sia persuaso ch'essa non rappresenta nulla di veramente significativo nè per l'una nè per l'altra qualità di pensiero, intanto discorrerà solamente in quanto vi riconosca dentro alcun pregevole lavoro di arte, e per quanto alla storia dell'arte ciò possa importare. Credo di aver appena bisogno di avvertire che sotto la denominazione di poesia didascalica io non comprendo qui, per esempio, le Georgiche di Virgilio, dove per la natura dell'argomento e pel modo della trattazione la poesia tien fermamente il campo senza smarrire nessuno de' suoi caratteri essenziali.

Altrimenti è da considerare la poesia che, come ho detto, s'inspira del pensiero scientifico. Questa non pretende d'insegnare, che di fra quanti scopi si possono proporre alla poesia (1) è senz'alcun dubbio

---

(1) Non è la meno assurda tra le fantasie de' retori e de' letterati legislatori quella di voler dare uno *scopo* alla poesia, e Dio sa le frasche che si sono affastellate su questo argomento, a cominciare dalla teorica *del diletto* sino a quel modernissimo decreto di certi nuovi areopagiti della poesia che mettono al bando *l'arte per l'arte*. Ora la poesia *non si propone e non si ha da proporre nessunissimo scopo*: non quello d'insegnare, non quello di moralizzare, e nemmen quello di piacere, perchè essa piace naturalmente agli animi in cui prende vita, e non ha bisogno di *proporsi come scopo* una sua qualità propria. La poesia nasce e ha da

il più inopportuno, ma s'appaga di convertire i fatti e le idee della scienza in *motivi* poetici. I tempi nostri han veduto questa poesia prendere una estensione notevole e riuscir alcuna volta a bellezze mirabili, e la ragione del fatto vi si porge da sè, quando voi vi facciate a considerare per poco la natura della inspirazione e il modo della conversione, che nel diverso appunto si fondano. Nè ciò vuol dire che una poesia sì fatta non si conoscesse dagli antichi per quel tanto che le condizioni delle cose potevan permettere, perchè a far contraria testimonianza basterebbe il solo mirabile esempio del poema di Lucrezio, il quale non è, come da taluno con poco intendimento fu detto, un poema didascalico, ma è bensì un poema che traduce in pensiero poetico un pensiero filosofico e speculativo. Qui lo storico della letteratura è nel proprio suo campo, imperocchè egli non s'ha a dar pensiero altrimenti del fatto scientifico, o dell'idea scientifica originale, ma solamente della idea poetica che n'è derivata. Così nel poema di Lucrezio egli non ha da andare a ricercar troppo per minuto se la fisica che vi si usa fosse o non fosse di già antiquata e caduta in discredito nel secolo di Augusto, ma dovrà ricercare in qual modo la dottrina filosofica siasi trasformata in concezione poetica, avendo riguardo, ben s'intende, a tutti quegli altri fatti di qualsivoglia natura che, in qualche modo possono dar ragione dell'opera.

Riassumendo in brevi parole queste riflessioni e questi giudizii che io vi son venuto esponendo, dirò dunque che la storia letteraria non ha da invadere i dominii delle scienze particolari, alle quali appar-

---

nascere come una spontanea effusione dell'anima, e mi pare ch'ella non faccia un ignobile nè un inutile ufficio, quando riflette, specchio lucente e fedele, tanta e sì bella parte della nostra vita interiore. La poesia insomma è una creazione e non uno strumento, e chi non intende ciò smetta di parlar di poesia. Povero il poeta che invece di porgere l'orecchio alle voci che gli si suscitan dentro, se pur gli si suscitano, medita gli scopi del suo poetare e i fini a cui l'arte sua può servire.

tiene anche la storia delle opere dell'ingegno che dentro vi si vengon formando, e ch'essa ha da attenersi alla poesia, quale s'intende nel larghissimo significato della parola, cioè a dire al pensiero poetico, libero e incondizionato. La storia civile non fa parte di questo pensiero, e però non cade sotto l'immediata giurisdizione della storia della letteratura. Gli scrittori massimi possono tuttavia far trascurare queste restrizioni che sono convenienti soltanto nell'uso generale e comune. Platone e il Pascal segnano nel tempo stesso un momento massimo nella storia della speculazione e un momento massimo nella storia dell'arte: l'uno è indissolubilmente congiunto a tutto il pensiero poetico e a tutta l'arte de' Greci; l'altro è indissolubilmente legato a tutto il pensiero poetico e a tutta l'arte della Francia moderna. Se non che esempii sì fatti divengono di giorno in giorno più rari: la crescente specificazione delle due forme del pensiero si manifesta più e più anche nello apparato esteriore della parola, e oramai lo scienziato e il pensatore non si posson più, senza grave alterazione del carattere loro, piegare alle convenienze dell'arte.

Limitato a questo modo l'ufficio della storia letteraria per rispetto alla qualità de' fatti, un'altra limitazione s'ha a fare per rispetto alla importanza ed alla significazione loro. Di quali fatti poetici dovrà essa tener conto e memoria? imperocchè, per questa parte, la condizion sua è in tutto simile a quella della storia civile, che non fa considerazione se non delle cose che abbiano una qualche importanza e un qualche valore. Non ognuno che abbia tenuto in mano una penna e scombiccherato, in qualsiasi modo, di versi o di prose le carte, appartiene alla storia letteraria, ma v'appartengono solamente i grandi scrittori e l'opere loro, e l'opere ancora, che, nate di scrittori oscuri, abbiano, tuttochè lontanissime dalla perfezione, un grande significato e una grande importanza. Avvertite che importanza ed eccellenza non son punto una cosa medesima, e spesso accade in istoria letteraria che abbia più importanza un'opera rozza e deforme che non una con-

dotta a tutti i termini di perfezione. Senz'alcun dubbio le barbare e spesso risibili poesie di San Francesco d'Assisi e di fra Jacopone da Todi hanno per lo storico giudizioso, e che non s'appaghi del guardar le cose solo nella superficie, assai più importanza e più significazione che non possano averne le forbite rime ed eleganti del Casa e del Bembo, eccellentissimi imitatori del Petrarca. Gli è che la importanza non si desume solamente dalla qualità dell'opera, ma si raccoglie ancora dalle condizioni del suo nascere, e dalle attinenze ch'essa può avere. Questa considerazione mi conduce naturalmente a discorrere dei criterii della storia letteraria.

Un criterio è una idea di paragone, un principio di scelta e di giudizio. Ora mi pare di dover stabilire questo anzi tutto, che la storia letteraria non s'ha da fare in servizio del buon gusto, e che i criterii suoi non debbono essere quei medesimi appunto di cui altri si serve per mettere insieme una raccolta di esempii di bello scrivere. I suoi criterii principali non debbono essere dunque de' criterii, diciamo così, letterarii e retorici, ma sì bene de' criterii estetici, nel buono e scientifico significato della parola, e dei criterii storici; e nel raccogliere i fatti essa non dee badare a quelli solamente che le pajono meglio rispondere a una certa qualità di gusto, o a certi canoni d'arte, ma deve aver considerazione a quelli principalmente che nella evoluzione del pensiero poetico segnano in certo qual modo i momenti massimi. La verità di ciò ch'io dico sembrami così ovvia che non mi allargo in più ampia argomentazione; ma e' bisogna pur confessare che in quest'ora medesima, quando già questi nostri studii sono stati pressochè del tutto riformati da un nuovo spirito scientifico, essa non è per anche universalmente riconosciuta. Così voi potete vedere come, intanto che da una parte si traggono innanzi con sì vivo ardore gli studii della poesia popolare e della poesia medievale, dall'altra non mancano alcuni, non so se io li chiami puritani o dappochi, che cercano ogni modo di farvi nascere intorno il discredito, o mostrano di

avere per essi un classico e magistrale disprezzo. Parecchi esempii istruttivi potrei recarvi a tale proposito, i quali vi mostrerebbero come lo spirito scientifico che contraddistingue il secol nostro, fatichi ad entrare nei cervelli di certi letterati; ma poichè tali esempii non son più molto numerosi oramai, così mi contenterò di recarvene un solo. Che il Giuguenè, storico pregevole delle lettere nostre, avesse a dire nel principio di questo secolo, e parlando del teatro nostro, di non volersi fermare in sulle barbare origini per poter venir più presto a discorrere dei capolavori, s'intende agevolmente, quando s'abbia presente il falso classicismo che dominava in que' tempi, e più in Francia che non in qualsivoglia altro paese d'Europa, ma che mezzo secolo dopo il Nisard, storico della letteratura francese, potesse imitarne l'esempio per rispetto all'epica medievale di cui tanta parte appartiene al suo popolo, non è cosa che si possa intendere e giustificare egualmente. « Qual è lo spirito », dic'egli, parlando, in alcune pochissime e vuote pagine, dei cominciamenti della poesia francese, « che inspira i poeti di quel tempo e che li fa popolari? Se voi ne togliete un primo apparire della ragione moderna, che si esercita al dubbio e alla critica con l'uso della faceta derisione, vi rimane una immaginazione puerile, o, se meglio vi piace, una immaginazione che si diletta di quel maraviglioso medesimo di cui si dilettano i fanciulli, e che ha la stessa mobilità della immaginazione dei fanciulli ». E questo è quanto di più profondo e di più acuto egli sa dire intorno alle maravigliose leggende che per secoli e secoli empierono la fantasia a tutti i popoli d'Europa, e che diedero origine ad una vena di poesia inesauribile.

Noi siamo, per buona ventura, discostati un gran tratto da questo modo d'intendere e di giudicare, e un sentimento più chiaro e più corretto della funzione storica, e della connessione ch'è fra le varie operazioni onde si compone la vita dei popoli, e una conoscenza più adeguata del modo secondo cui operano le facoltà nostre, ci pongono

in grado di giudicare di questi fatti con ben altri criterii che quelli non sieno di un gusto superficiale e mutevole. Con l'aiuto loro noi siam giunti a poter dire ch'è vera poesia sempre quella che nasce come tale, quella che nasce per pienitudine di coscienza e di fantasia, e per libera e spontanea effusione di sentimento. Certo noi sappiamo che la poesia dei misteri e dei poemi del medio evo è una poesia povera e senza splendore, e che l'arte in cui il pensiero poetico si configura e si affina vi manca presso che del tutto; ma noi sappiamo ancora che in quelle primitive e rozze creazioni vive lo spirito di una età, che una fede calda e potente vi ha inspirato il suo soffio, che una fantasia libera e viva vi si è data carriera, e noi troviamo che tutto ciò sia sufficiente argomento per dar loro il primato sull'opere di qualche forbito innajuolo, accademico sopravvanzato, e tardo invocator delle muse. Anzi noi possiamo andare un tratto più innanzi, e dire, per esempio, che la incolta e rozza *Chanson de Roland,* creazione di un secolo barbaro, e di un ignoto trovero, rappresenta la schietta e genuina epopea, mentrechè l'*Orlando furioso,* elegantissimo e forbitissimo poema, creazione di un secolo ringentilito anche troppo, e di un vero poeta, rappresenta, tuttochè pieno di tanta vaghezza e di tanta beltà, e a dispetto della irresistibile attrattiva che lo rende immortale, l'ultimo grado di corrompimento dell'epica. E certo, la più rozza cantilena del X o del IX secolo, poniamo la cantilena di Saucourt, in cui si celebra la vittoria da Luigi III riportata sui Normanni, l'anno 881, o il frammento di Fulda, ove è narrato un combattimento fra due guerrieri del tempo di Teodorico III (455-526), ha più importanza e più significazione che non sia mai per averne tutta intera l'*Italia liberata dai Goti,* del Trissino, poema con sì ostinata sollecitudine, e con sì scarso intendimento di quello che sia propriamente la poesia, esemplato sulla Iliade di Omero. Noi abbiamo dunque, con rinunciare a certi angusti e falsi principii di poetica scolastica, acquistato un più sano concetto della storia letteraria, e una

più alta idea della dignità e della significazione della poesia, dignità e significazione che non sono per intero riposte nel lustro della forma, nella vaghezza della composizione, nella elezione e nello assetto delle parole. Ormai, quando si discorre di poesia, sia de' nostri, sia d'altri tempi, noi vogliamo sapere anzi tutto, non s'ella si conformi o non si conformi a certi esempii e a certi tipi, ma bensì d'onde e come ella nasca, e che cosa vi si mova dentro; e poesia non vuol dir altro per noi se non manifestazione ed espressione di uno spirito poetico (1). A questo concetto, ch'io credo degno de' tempi in cui viviamo, non

---

(1) Che dir di coloro che in Italia non vogliono ancora smettere di cantar Giove e tutta la sacra famiglia d'Olimpo? Che razza di sentimento han eglino della poesia questi cotali? Credono essi di poter fare di quelle idee e di quelle figure *argomento diretto* di poesia? E non intendono che gli antichi soli erano in grado di far ciò perchè naturalmente e' se le trovavano nella coscienza, e perchè la vita loro era ad esse intimamente e indissolubilmente legata? E non intendono che di sforzo e di artificio non nasce poesia? Se non che la piaga è vecchia in Italia, e ci vorrà dell'altro a guarirla. Il Monti, gran poeta di parole, dovendo lodare del suo trovato il Montgolfier, chiamava in ajuto tutti gli Dei di Esiodo non gli parendo di potervi altrimenti riuscire; e nel sermone su la mitologia, scritto l'anno di grazia 1825, quando il Byron era già morto, quando il Goethe toccava il termine della sua lunga carriera, quando già spuntava Alfredo de Musset, scriveva questi versi degni di molta e melanconica ponderazione:

Oh me meschino!
Spenti gli Dei che del piacere ai dolci
Fonti i mortali conducean, velando
Di lusinghieri adombramenti il vero;
Spento lo stesso re de' carmi Apollo,
Chi voce mi darà, lena e pensieri
Al subbietto gentil convenienti?

Alle quali parole non è da dare risposta. Giustino Kerner (1786-1862) scriveva circa il medesimo tempo: *La poesia è profondo dolore, e il canto genuino non può sgorgar che da un cuore acceso di forte passione. Ma la più alta poesia tace come il più alto dolore, e silenziosa come un'ombra e come un fantasma si muove nel cuore infranto.* Ma mentre ricordo queste cose fiorisce ancora in Roma l'Accademia degli Arcadi, passato quasi un secolo dalla morte di Giuseppe Baretti.

si giunse, tuttochè e' paja naturalissimo, senza molta fatica e senza lungo combattere, e non dee recar maraviglia, perchè spesso le idee naturali son l'ultime a cui noi ci volgiamo. Col suo ajuto noi abbiamo cancellate parecchie false glorie, e ricondotte in onore parecchie cose ingiustamente disprezzate o dimenticate; e, per rimanere negli esempii già recati, abbiamo acquistato della poesia epica in generale, e della epopea in particolare, una tale idea che ci dà ragione del perchè si debba mettere Omero tanto di sopra a Virgilio. « I grandi poemi epici, o quelli almeno che sono degni di cotal nome », dice il Littrè, « contengono un sommario della storia dell'umanità, mentre quelli che non son degni di cotal nome, quelli in cui l'autore, tradito dalle forze, non s'è potuto levar così alto, tutte le pseudo-epopee, insomma, han per carattere d'andar a cercare con l'ajuto della reminiscenza, o della erudizione, un qualche storico fatto, una qualche memoria del passato, in cui non è più possibile di ridestare la vita » (1). E l'argomento si potrebbe stendere molto più oltre.

La storia letteraria viene a ricevere dunque per queste considerazioni, e per altre che si potrebbero fare di tal natura, una nuova limitazione: essa, a simiglianza della storia civile, deve aver riguardo principalmente a quelle cose e a quei fatti che segnano i momenti importanti della evoluzione, imperocchè l'ufficio suo non è quello di semplicemente e servilmente descrivere.

---

(1) *Histoire de la langue française*, I, p. 296.

II.

Se le quistioni di metodo hanno importanza capitale per le discipline che trattano delle cose naturali, esse hanno una importanza anco maggiore per quelle che trattano delle cose umane; imperocchè nelle prime la necessità e la fissazione delle relazioni e de' termini servono come di freno allo spirito indagatore, mentrechè nelle seconde la variabilità de' fenomeni e la libertà che sembra regnarvi sono perpetuo incentivo di traviamento. La storia letteraria, che studia fenomeni mutevolissimi, e sempre connessi per infinite attinenze ad altri fenomeni, ha d'uopo quindi, se vuol trar qualche frutto delle sue investigazioni, di procedere con metodo; se non chè i metodi di cui ella si può giovare non hanno naturalmente, e non possono avere, il rigore e la inflessibilità di cui son capaci i metodi proprii delle scienze fisiche; ma bisogna che si arrendano alla variabilità delle cose, e che sempre si ajutino col sentimento della convenienza, sentimento indefinibile di cui non è sistema di precetti e di norme che possa fare interamente le veci.

I metodi co' quali può procedere la storia letteraria son tre: metodo biografico-cronologico, metodo estetico, e metodo storico propriamente detto. Prendiamoli a studiare partitamente, e vediamo in che cosa

l'uno si diversifichi dall'altro, e quale sia la particolare attitudine di ciascuno: fatto questo studio noi saremo in grado di sceglier quello fra essi che meglio risponda ai bisogni e alle convenienze della storia letteraria.

Il metodo biografico, come il proprio suo nome rivela, empie la storia letteraria con le biografie degli autori e con la descrizione delle opere loro. Esso considera ciascuno scrittore per sè, e s'appaga di rintracciare nella vita di esso e nel carattere le ragioni dell'opera, la quale è riguardata solo come produzione immediata di quel particolare ingegno. Un esempio di questo modo di trattazione abbiamo nei *Secoli della letteratura Italiana* del Corniani, pessimo libro, dove un per uno, e per ordine cronologico, si traggon fuori gli autori, si dice l'anno in cui nacquero e l'anno in cui morirono, si narrano i casi che loro occorsero nella vita, poi si discorre dell'opere loro, segnando l'ordine de' tempi con cui vennero in luce, e dando notizia del loro subjetto. Dico che questo metodo è il meno scientifico e il più disadatto, perchè strappa lo scrittore dallo ambiente in cui si forma e di cui irresistibilmente patisce gl'influssi, per metterlo in una specie di quadro a canto a molt'altri quadri, su cui lo sguardo si posa senza intender nulla; inoltre perchè toglie l'opera alle molte e naturali attinenze ch'ell'ha fuori dello spirito e della vita dell'autore, e perchè suol dare troppa importanza a cose che per sè non ne hanno se non poca, alle date, cioè, e agli aneddoti. Certo, la precisione è sempre da ricercare, e l'esattezza cronologica è negli studi storici di capitale importanza; ma il discutere senza fine su minuzie che non rilevano, e che ad altro non servono salvo che a pascere una vacua erudizione; ma lo accapigliarsi, come spesso succede tra letterati, per un dubbio che sorge circa l'anno in cui nacque o morì il tale o tal altro scrittore, o in cui fu stampato il tale o tal altro libro, non solo credo che sia inutile alla storia letteraria, ma stimo ancora che le torni di nocumento e d'impaccio, perchè mentre si consuma il tempo in

queste miserie, si perdon di veduta le cose importanti, e le ragioni loro. Con ciò non voglio dire che taluni accertamenti, in ispecie di date, non abbiano il loro valore, perchè può accadere talvolta che dal rimovere un termine nell'ordine de' tempi venga improvvisamente fuori la ragione di un fatto vanamente cercata innanzi, o l'indizio di nuove relazioni e di nuovi connettimenti; ma questo non incontra se non di rado, e nella grandissima generalità de' casi il voler troppo cercare quell'esattezza non torna di nessun vantaggio. Lo stesso si può dir degli aneddoti, i quali raramente sono di tal natura che possano gettare alcun lume sullo spirito e sui costumi di un tempo, e che quando tali non sono, non hanno altro pregio salvo quello di dare alimento ad una oziosa curiosità. « Nessuno dubiterà », dice F. A. Wolf (1), « che una semplice raccolta di biografie e di notizie intorno agli autori e all'opere ed edizioni loro, non possa essere per molti rispetti pregevole ed utile, e che non possa anzi fornire a chi poi dovrà leggere quell'opere, un'ottima preparazione; ma tali notizie, se le si presentano fuori delle connessioni loro, non dànno se non un imperfettissimo concetto di quello che è o fu veramente la letteratura di un popolo. Fuori delle connessioni loro stanno queste notizie quando non sieno accompagnate da una esposizione generale di tutto il movimento della coltura e delle cognizioni scientifiche appo un dato popolo. Senza questa conoscenza generale non si può quasi mai dare un giusto giudizio del pregio e dei meriti di un particolare autore; ed anzi le stesse biografie degli autori non hanno senz'essa, il più delle volte, nè chiarezza, nè interesse. A che giova, per esempio, il sapere che Catone visse negli anni di Roma 559, o che Terenzio fece rappresen-

---

(1) Nella prefazione alla *Geschichte der römischen Literatur nebst den biographischen und litterarischen Nachrichten von den lateinischen Schriftstellern, ihren Werken und Ausgaben*. Questa prefazione è dell'anno 1787.

tare l'*Andria* l'anno 588, se in rammentar questi numeri non ad altro si pensa che a questi numeri? E pure e' non è possibile altro, se a quelle biografie non si aggiungono in un qualche modo gli avvenimenti più importanti della storia civile e le più importanti notizie circa al nascere, al crescere, al fiorire e al decadere della coltura. Una serie di vite di scrittori buoni e cattivi può onoratamente fregiarsi del nome di *Necrologia*, di *Galleria*, o di *Biblioteca*, ma la denominazione di *Storia della letteratura* le sarebbe senza dubbio troppo onorevole ». Queste parole, scritte da quasi un secolo, serbano tutto il loro valor primitivo, e possono ancora esser ripetute con frutto.

Il metodo biografico non tien conto di un fatto senza la conoscenza del quale i grandi scrittori e le grandi opere divengono miracoli inesplicabili, non tien conto cioè di una certa necessaria e natural dipendenza che e scrittori ed opere han sempre verso una qualche cosa ch'è prima e fuori di loro. Fu già osservato che quelli che si chiamano grandi scrittori non appariscono se non in certe determinate qualità di tempi, e quando nella vita di un popolo sia stata raggiunta una certa determinata condizione. Da ciò voi intendete che il grande ingegno ha mestieri che gli venga preparata di lunga mano la via, che gli si raccolgano con lento lavoro i materiali di cui egli verrà poi costruendo l'opere sue mirabili, che gli si apprestino i necessarii strumenti. Così ogni grande scrittore che venga ad illustrare una età ed un popolo è, se mi si conceda di dir così, sè stesso più altri molti che l'han preceduto, e l'opera a cui egli appone il nome è l'opera sua più una infinità di altre opere minute e ignorate che vi si smarriscon dentro, ma che concorrono a darle corpo e figura. Però non si è mai grandi uomini tutti d'un pezzo, nè, se pur non manchino le disposizioni e le virtù naturali, si può esser grand'uomini quando si voglia; per contrario il grand'uomo appare quasi immancabilmente quando ci sieno state innanzi le necessarie preparazioni. Gli studii fatti in questa parte interessantissima della storia, han condotto a

strane ricognizioni, han mostrato che lunga e faticosa genesi abbiano i capolavori, e quanto e che laborioso esperimentar li preceda, e come ogni grande scrittore abbia innanzi una lunga serie di precursori, che passando velocemente, e non lasciando quasi traccia del loro passare, levarono le prime voci di un nuovo pensiero, e diedero come i primi accenni delle cose venture. Tale fu il caso per Dante che a noi ora incute maraviglia e terrore quando lo contempliamo nella solitudine in cui campeggia gigante; se non che quella che appare a noi solitudine non è tale davvero, e noi la veggiamo popolarsi d'incerti fantasmi se ci facciamo a scrutar più da presso l'ombra che cinge intorno la sua luminosa figura. Dante è preparato da tutto il medio evo, e in parte ancora dalla preceduta antichità; e il suo poema è, per le idee principali, preformato, tuttochè in modo insufficiente e rozzo, in molteplici fantasie, nate ne' tempi di maggior barbarie tra tutte quasi le diversissime genti d'Europa.

Tutti questi vizii del metodo biografico che ho indicati, ed alcuni altri che si potrebbero facilmente trovare, sconsiglian dunque dal farne uso nel trattare della storia letteraria, ma alcuni pregi tuttavia si scorgono in esso de' quali è necessario tenere il debito conto. Ed anzi tutto esso non rompe la unità naturale dell'autore e dell'opera, alla quale deve aver riguardo chi voglia farsi e dell'uno e dell'altra un giusto e pertinente concetto. Questa unità non sempre si trova, ma è tanto più perfetta quanto più lo scrittore mostra quel particolar carattere che comunemente si addimanda *originalità*. A questo riguardo s'ha da fare una diligente distinzione fra scrittori che pigliano a prestito di qua e di colà i temi e le forme delle *produzioni* loro, e scrittori i quali traggono dal fondo della propria coscienza e della propria natura i principii delle loro *creazioni*. Quelli sono scrittori imitatori, questi scrittori spontanei ed originali. Le opere di quei primi si possono il più delle volte considerare a parte, perchè esse non hanno o almeno non sogliono avere molta attinenza con la vita

e con l'indole di chi le scrisse; le opere dei secondi, per contrario, hanno fortissima così fatta attinenza e non si possono intendere a dovere se non da chi v'abbia diligentemente riguardo. Così dell'opere di tutti quanti gl'imitatori del Petrarca voi potete discorrere e far giudizio senza punto impacciarvi di lor biografie, ma non vi verrebbe mai fatto di formarvi un giusto concetto, poniamo, per recare due diversissimi esempii, della Commedia di Dante e delle poesie del Leopardi, se prima non vi foste addentrati alquanto a studiar l'animo e la vita dell'uno e dell'altro scrittore. Il metodo biografico naturalmente può meglio d'ogni altro supplire a questa bisogna; nè finisce qui tutto il vantaggio che se ne può cavare. Poichè esso intende principalmente a fare la storia dei particolari ingegni, così nulla trascura di quanto possa dar lume a meglio intendere il modo del loro determinarsi e del loro svolgersi, e ci pone quindi in grado di studiare più da vicino un notevolissimo e importantissimo fenomeno della storia letteraria non solo, ma di qualunque storia che discorra delle produzioni dell'umano imgegno, qual si è quello dello influsso che gli spiriti esercitano gli uni sugli altri, e del suscitare l'uno l'altro in un ordine determinato di pensieri e di sentimenti. E basta che a questo modo io v'abbia accennato tal cosa perchè subitamente ve ne ricorrano alla memoria innumerevoli esempii.

Il secondo metodo è il metodo estetico, da molti e con frutto seguitato oggidì. Esso è molto più scientifico che l'altro non sia e procede con tutt'altro modo. Voi sapete che tutti gl'infiniti generi in cui fu ripartita da' retori la poesia si possono ricondurre a tre generi massimi, la cui distinzione si fonda, non già sopra meri accidenti di forma, ma bensì sopra naturali e proprie specificazioni dello spirito poetico. Questi tre generi sono l'epica, la lirica e la drammatica, ripartizione, giova avvertire, fatta, non con criterii d'arte, ma con criterii di scienza, desunta, non dalla variabilità delle forme, ma dalla costanza della natura nostra. L'estetica considera questi tre generi,

non come categorie che riassumono semplicemente le forme reali, ma come categorie ideali di specificazione, e voi vedete che questo suo concetto è della natura di quelli che si chiamano concetti scientifici. Gli è un concetto della estetica la quale è una scienza, e non della poetica, la quale non è propriamente se non un'arte. Per essa l'epica e la lirica e la drammatica prendono un'amplitudine nuova, e poichè il principio di lor distinzione non è un principio meramente formale, queste sono in grado di secondare tutte le possibili variazioni, e hanno una capacità infinita di recettività, e pienitudine e compitezza non hanno se non ideale. Ora gli è il proprio de' concetti scientifici di abbracciare una possibilità che sorpassa ogni estensione del reale. L'epica, intera e considerata a questo modo conterrà dunque, non solo i poemi d'Omero e di Virgilio, che non sono forme assolute, ma le epopee ancora del medio evo, e l'epopee indiane, e quant'altre mai ve ne possano essere, salve sempre le distinzioni che vi s'abbiano a fare per ragion dei particolari modi di origine e di formazione.

L'estetica riconosce pertanto nelle opere degli ingegni (e qui vi faccio avvertire che opera non vuol dire semplice fattura), una specie di entità e di vita propria. Certo l'opere non si fanno da sè, e quelle ancora che si son formate per un lavoro che quasi chiamerei naturale di aggregazione, come si presume de' poemi omerici, debbono avere avuto per ciascuna parte o particella un proprio autore. Ma gli è pur vero che in ciascun'opera, sia essa di molto o di poco valore, vi sono troppe più cose che nessun particolare autore non vi possa mettere di suo, e ch'esse sono come il frutto di una grande e incosciente collaborazione di cui egli, l'autore, non è in parte se non l'istrumento più diretto. Ma non ho d'uopo di ritornare su questo argomento su cui mi son già trattenuto abbastanza nel discorrere della dipendenza de' grandi scrittori. Di questo comune lavoro ch'è di tutti e non è di nessuno, si può dunque, sino ad un certo punto, ragionare indipendentemente da ogni risguardo particolare, e come quasi

s'esso si facesse naturalmente e da sè. Vi prego di volermi intendere con la debita discrezione, e di permettermi di allargarmi un po' qui col discorso, e di chiarire l'argomento con un concetto preso in un campo di studii alquanto lontano dal nostro. Il Lotze, insigne filosofo e fisiologo vivente, parlando in una sua opera celebratissima, il Microcosmo, dell'organismo animale e della vita, se li raffigura come un vortice che temporaneamente si formi nella gran piena delle forze naturali e nel gran flusso delle cose. Il vortice, formato che sia, attrae nel suo giro l'onda fluente, la configura e la trattiene un istante, per renderla quindi al suo corso, e trar dentro in suo luogo novello elemento; quindi si dissolve e sparisce. In cotal modo gli organismi si formano per un accoglimento e un *avvorticamento* di elementi che mutano, e di questa mutazione si sostenta la vita. Similmente voi potete considerare ogni singolo spirito come un vortice formato nel-

l'onda del pensiero ambiente, come un vortice che incessantemente raccoglie quell'onda, ma che non la rimette poi in corso se non alquanto mutata nella composizione e nella qualità. Certo, quando io dico pensiero ambiente non vo' già dire che ci sia intorno a noi un'atmosfera d'idee come ci è un'atmosfera respirabile, nè che ci sia nel mondo un pensiero in circolazione fuori degli spiriti che lo pensano; ma dico che quando noi ci facciamo a considerare un tale particolar pensatore, il pensiero di tutti gli altri uomini del suo tempo, che, per mille vie, e per mille diversi modi, si viene a raccogliere nella sua coscienza, e a mescolarsi con la sostanza del proprio suo spirito, noi lo possiam quasi riguardare come una forza naturale che ha proprii movimenti e proprie leggi, senza tener conto delle infinite operosità individuali in cui esso si scompone e si ripartisce. Per tal modo egli è possibile di fare una storia del pensiero umano astraendolo dagli spiriti innumerevoli che il vennero via via generando, e considerandolo come l'opera e la evoluzione di una mente sola; e per tal modo si può discorrere, non solo per figura di concetto, ma anche per at-

tribuzion di significato, dello spirito di un dato tempo e dello spirito di una data società.

Il metodo estetico può dunque, conformandosi a questi concetti, considerare l'opere degli ingegni come tanti momenti e tanti termini nella evoluzione di una determinata idea, o di un determinato ordine d'idee, e farne quindi, non già una storia particolare e discontinua, ma bensì una storia complessiva e generale. E però la storia letteraria fatta con questo metodo, discorrerà partitamente dell'epica, della lirica, e della drammatica, raggruppando entro a queste distinte categorie fatti e cose che nella storica realtà si presentano in ogni possibile forma di combinazione e di promiscuità. Entro a queste categorie, prese nell'ampiezza massima della definizione estetica, possono trovar luogo tutte le possibili svariate manifestazioni, tutte le specificazioni innumerevoli del pensiero poetico. Se non che, mi si potrebbe objettare da alcuno, questo sceveramento che il metodo estetico fa delle cose storicamente e naturalmente composte insieme ed avviluppate, non è esso un mero artificio, e non debb'egli tornare in danno della esatta cognizione delle cose medesime questo toglierle ch'esso fa al naturale collocamento e connettimento loro? Risponderò con mostrare come si governino in consimil caso altre scienze. Ponete mente al procedere della Fisica. Nel mondo reale quelle che si chiamano forze o energie naturali, la gravità, le forze molecolari, la luce, il calore, l'elettricità, il magnetismo, non operan già raccogliendosi e segregandosi in tante distinte categorie di fenomeni, ma, in tutte le possibili forme d'equilibrio e di moto, si pervadono e si avviluppano nella immensa varietà e nella perpetua mutazione delle cose; e non v'è forse nella realtà così semplice fenomeno, il quale preso nella sua interezza non contenga in una qualche misura d'intensità e di estensione tutta intera la fenomenia naturale. Ma la Fisica, che come ogni altra scienza *ricostruisce* la realtà secondo i bisogni dello spirito umano, per farla il più che si possa intelligibile, scevera i termini

della promiscuità naturale, e raccogliendoli in ispeciali categorie, partitamente discorre della gravità, delle forze molecolari, del calore, della luce, della elettricità, del magnetismo. Senz'alcun dubbio questo sceveramento è un artificio, ma egli è un artificio il quale ci pone in grado d'intendere parte a parte una realtà, che presa a considerar tutta intera riesce o poco o punto intelligibile.

Il metodo estetico si prevale di un artificio consimile, e pervien col suo ajuto a darci dei movimenti e delle evoluzioni del pensiero poetico una chiara e precisa nozione, laddove noi non ce ne potremmo fare se non una incerta e confusa, quando fossimo costretti a seguitarne la traccia fra gli avviluppamenti e gli smarrimenti della realtà storica. Così operando il metodo estetico segue anche meglio il filo de' nessi interiori, e la generazione delle idee, e chiarisce e intellettualizza il processo storico.

Nell'uso comune si suole da molti far della estetica e dell'arte poetica una sola e medesima cosa, deplorevole confusione che pel dispetto in cui questa è giustamente venuta, fa spesso prender quella in avversione a chi non abbia più certa notizia dell'esser suo. Ora fra estetica e poetica è diversità massima non solo, ma anche, per molti rispetti, opposizione e contrasto; nè dee far maraviglia, perchè l'estetica è una scienza nel miglior significato della parola, almeno per l'indole, e per quello che chiamasi comunemente indirizzo, e la poetica non è se non un'arte. L'estetica si fonda immediatamente nella psicologia, e quando ho detto ciò ho anche detto implicitamente perchè ella sia scienza novissima e non molto proceduta. Alcuno la chiamò *scienza dell'anima allo stato poetico* (C. Magnin), definizione al certo non esatta, ma che pur vi mostra quel suo carattere psicologico a cui ho accennato. Vi si possono distinguere due parti, l'una generale, speciale l'altra, ed anzi che dare una definizione complessiva della disciplina ch'esse formano insieme, egli è per avventura più conveniente di dar di ciascuna una definizione particolare. La

parte generale può definirsi così: Scienza delle forme, delle condizioni e dei momenti del bello, e delle forme, delle condizioni e dei momenti del pensiero fantastico. Quando dico pensiero fantastico, intendo dire pensiero inspiratore delle arti, e in più special modo della poesia, e voi vedete che con toglierlo a subjetto delle proprie investigazioni, l'estetica viene a far riscontro alla logica, la quale, in quanto scienza, è la scienza delle forme, delle condizioni e dei momenti del pensiero razionale. La parte speciale può essere definita: Scienza delle condizioni di ciascuna singola arte: essa si occupa principalmente nello sceverare nelle varie forme dell'arte gli elementi estetici, o per meglio dire, le idee estetiche. L'estetica tende per natura alla investigazione e non al precetto; essa si può quindi chiamare a buon diritto una scienza.

Il medesimo non si può dire dell'arte poetica, la quale, nè pel modo come la si fa, nè per gl'intendimenti, non ha nulla di scientifico. Essa consiste, come voi ben sapete, in un sistema di precetti e di regole, parte razionali, parte desunti dalla tradizione e dalla pratica, co' quali si pretende di fissare una volta per sempre il modo e le condizioni di produzione del pensiero poetico. Essa è dunque un'arte dappoichè insegna o pretende d'insegnare, le vie e i modi di tenere per raggiungere uno scopo determinato. Ma voi vedete subito ove sia l'error suo fondamentale. Non si possono fissare i processi di una funzione essenzialmente variabile, nè si può pretendere d'impor forme stabili al pensiero poetico, il quale è mutabilissimo dentro di noi, e passando di secolo in secolo, e di generazione in generazione, prende nuovi caratteri e nuovi aspetti. In fatto di canoni e' non se ne può stabilire veramente se non un solo, e generalissimo, e vero, in ogni tempo e in ogni luogo: il pensiero poetico dee prender sempre quella forma, e significarsi con que' modi che in un dato momento naturalmente si convengono all'indole sua, alla sua special qualità, imperocchè gli è impossibile che la forma e i modi di significazione che già

furono naturali a un'altra qualità di pensiero, gli si possano mai convenir pienamente. E qui, come vedete, non v'è aiuto possibile di consigli, nè di precetti; e' bisogna che il sentimento interiore faccia spotaneamente avvertito chi scrive di quella convenienza, e l'avvertimento non suole mancare quando la falsa educazione non abbia alterata la schiettezza e scemata la libertà dello spirito. In questo canone, così largo e comprensivo, che nessuno impaccio ne potrà mai venire a nessuna poesia, è implicitamente contenuta la condanna di coloro i quali vorrebbero ricostringere nelle forme antiche il pensiero moderno, quando e' non ispingano tant'oltre la loro prosuntuosa stoltezza da volere ch'esso stesso, il pensiero, rinunci a quella sua peculiare specificazione che noi chiamiamo modernità, per *rimbozzolarsi*, se mi si lasci dir così, nelle forme della coscienza antica; e la condanna, in generale di tutti coloro, i quali, comechessia, voglion togliere il pensiero alle sue proprie e naturali modalità, per imporgliene altre, scelte coi criterii di una considerazione puramente estrinseca. Se dunque l'arte poetica si appagasse di ricercare in alcuni capolavori dello spirito umano, stimati insorpassabili, e tali forse davvero, i modi e i processi, starei per dire i secreti, della lor formazione, e poi, trovatili, ne traesse argomento di regole e di precetti, e di questi formasse una specie di codice poetico, da proporre all'osservanza di chiunque volesse, in tempi mutati, e tra mutati costumi, far opera simile a quei capolavori, la sua intenzione non sarebbe biasimevole, perchè sarebbe quella a un di presso di alcuni trattati di tecnologia, i quali insegnan l'arte d'imitare le terre cotte, o i bronzi antichi; ma quand'essa di quei particolarissimi modi e di quei particolarissimi processi, vuol far come tante leggi imprescrittibili da tenere avviluppato il pensiero poetico in perpetuo, sotto pretesto ch'e' sieno eccellenti, non v'è ormai più chi ne la possa approvare. Imperocchè quella eccellenza consiste appunto in gran parte nella convenienza ch'essi modi e processi hanno con la qualità del pensiero che debbono significare, e tolti

fuori di quella relazione non sono nè molto nè poco più eccellenti di altri. Se io avessi bisogno di sostener con esempii le cose che dico, mi basterebbe di ricordar qui il canone famoso delle tre unità, e tutte le interminabili disputazioni a cui diede argomento. Desunto dall'opere de' drammatici greci, i quali non sempre essi stessi vi si attennero, e formato in parte per un errore d'interpretazione (a proposito dell'unità di tempo, malamente intesa da' seguitatori di Aristotile per ispazio di ventiquattro ore) esso pose inciampo un gran pezzo ai naturali svolgimenti del dramma, e si può ancora trovar chi il sostenga. Ora queste unità potevan convenire al dramma greco, al modo come in esso è concepita e svolta l'azione, e a tutta insomma la sua particolare andatura, ma non possono più per nessuna guisa convenire al dramma moderno, la cui *motivazione* suol essere tutta diversa, e di cui diversi in tutto debbon essere anche i procedimenti. E tali sono stati di fatto tra i due popoli moderni che veramente abbiano avuto un teatro, gli Spagnuoli e gl'Inglesi; e chi abbia preso a confrontare un dramma del Calderon o dello Shakespeare con uno di Sofocle o di Euripide, si sarà subito accorto, se pure egli era in grado di addentrarsi un po' nella ragion delle cose, del perchè le tre unità del dramma antico, o almeno due di esse, quella di luogo e quella di tempo, non sieno mantenute nel dramma moderno. Per converso esse si veggono fedelmente mantenute nei drammi di parecchi tra' popoli che non ebbero un teatro nazionale nel proprio significato della parola: e questo fatto ne insegna assai più che non potrebbe fare una lunga e ragionata dissertazione.

La prima fra tutte le Poetiche è quella di Aristotile, ma e' bisogna ben distinguere questa prima dalle infinite che, ricopiandola più o meno, vennero di poi. La poetica di Aristotile non è tanto un codice di arte quanto piuttosto un'analisi delle forme in cui s'era rivelato sino a quel tempo lo spirito poetico de' Greci. Essa studia i poemi omerici, e il dramma, e mostra quali sieno i procedimenti loro, ma non pre-

tende però di tradurre la ricognizione in canoni assoluti, come di poi fu sempre il vezzo di tutte l'*Arti poetiche*. Ed è anche da distinguere la ragione di quella primitiva Poetica dalla ragione di tutte o quasi tutte le poetiche nate poscia nel mondo. La Poetica di Aristotile è il frutto dell'applicazione dello spirito filosofico a un determinato ordine di fatti; le Poetiche successive sono frutto di una smodata e irriflessiva ammirazione. Considerate come nascano le poetiche dopo il risorgimento della coltura in Europa. Usciti da un lungo periodo di barbarie gli spiriti, in sul finire del medio evo, si rivolgono avidamente alle fonti dell'antica civiltà e dell'antica sapienza. Si rimettono in onore i monumenti imperituri della poesia greca e latina, scomparsi quasi, sotto l'interrimento di tanti secoli di barbarie; altri se ne scoprono che si tenevan perduti, e in quest'opera meritoria il più nobile entusiasmo sorregge ed allevia le più ardue fatiche. Come avrebbero eglino potuto, quei solleciti ristoratori di un mondo caduto in ruina, non istituire un confronto fra l'opere della preceduta, e appena rimossa barbarie, e l'opere di quell'antichità luminosa ch'e' venivano disvelando? E qual altra conseguenza poteva egli mai derivare dal confronto se non questa, disprezzo ed esecrazione del nuovo, ammirazione e culto dell'antico? E questo culto nato che fu, e fermatasi negli spiriti la persuasione che i capolavori dello spirito antico rappresentassero i tipi assoluti del bello, e le assolute forme della poesia, di necessità ne doveva venire prima la imitazione, e poscia l'arte poetica che suggerisce i processi da seguire all'uopo, e finalmente la tirannide letteraria delle scuole e delle accademie. Così il precetto nasce da una inconsiderata ammirazione, e dal desiderio di appropriarsi per artifiziosa simulazione le forme riputate tipiche; e l'arte poetica è un vano e bugiardo ajuto ad una vera impotenza. Lo spirito poetico, genuino e forte, tocca il sommo della particolar perfezione a cui può levarsi, un tratto prima d'aver riflettuto ai modi da dover tenere per farlo.

Certo l'apertura di mente, e la sagacità e l'entusiasmo con cui gli uomini del rinascimento presero a restituire la bella e perduta antichità non saranno mai lodate ed ammirate abbastanza, specialmente poi se s'abbia riguardo a' tempi e alla condizione d'onde uscivano, i quali non s'intende come non li avessero lasciati più ottusi nella mente, e più grossolani nel sentimento; e il vedere come nello spazio di poco più che un secolo essi vincessero otto secoli di barbarie, è cosa degna della maraviglia dello storico e del filosofo; ma non per tanto e' bisognerà deplorar sempre che la soverchia ammirazion loro abbia, in parte, con voler risuscitar il mondo antico, ucciso il nuovo, e che l'opera loro, specialmente in Italia, sia tornata di gravissimo e irreparabile danno al pensiero nazionale. Chi sia convinto di ciò potrà agevolmente intendere in che senso e quanto sia vera la opinione che fa del trecento il più gran secolo della letteratura italiana. E' non si può negare che il ciquecento non sia, letterariamente parlando, molto superiore al trecento per coltura, per finezza di pensiero e per arte; ma tra l'uno e l'altro secolo v'è questa più grave e più importante differenza, che l'uno vive d'imitazione e l'altro vive del proprio suo spirito, che l'uno balbetta un linguaggio straniero raffazzonato, e l'altro parla la sua propria favella. Ciò sia detto e s'intenda in termini generali. Certo Dante, il Petrarca e il Boccaccio conoscon gli antichi, e li studiano e li ammirano, ma non però si lasciano sopraffare, almeno in ciò ch'essi han dato al mondo di più duraturo e di migliore, dallo spirito loro. Dante prende a guida, così del suo viaggio come del suo *bello stile*, Virgilio, e quando discorre, nel IV dell'Inferno, dei poeti dell'antichità, mostra palesemente tutta la riverenza che ha per loro; ma non perciò rinuncia egli al suo pensiero di cristiano, chè anzi questo si mantiene così vivo e così possente in lui che spesso l'antichità vi si altera dentro e vi si smarrisce, come si può vedere da infiniti esempii di quei luoghi dove una concezion mitologica, o come che sia pagana, si contesse alla concezione cristiana; e tutta la *Com-*

media rimane una creazion medievale per eccellenza. Il Petrarca ripulisce, più assai che Dante non faccia, la sua lingua e il suo stile sui classici; ma egli è tutt'altro che un classico nell'opera sua principale, e il *Canzoniere* è per le idee e pei sentimenti e per la forma, la degna continuazione e il coronamento della poesia amorosa e cavalleresca dei trovatori provenzali. Quanto al Boccaccio non ho bisogno di mostrare come il Decamerone esca dal fondo stesso della coscienza medievale, curiosa mistura di fede cupa e di satirica giocondità, e come lo spirito antico non in altro vi si manifesti talvolta che nel faticoso e contorto periodare alla latina.

A chi studia la letteratura del cinquecento con altro intendimento che quello non sia del semplice diletto, o della semplice esercitazione retorica, riuscirà sempre sgradevole quella stonatura di una società che vive in gran parte e pensa ed opera con idee, con forme e con atti di un'altra società e di un altro tempo, e quel veder mescolate insieme cose che prima s'erano a vicenda combattute ed escluse dal mondo, e quel sentire come l'arte e la vita non riescano mai ad adeguarsi alla coscienza. D'onde poi deriva quel carattere di fatuità che distingue il cinquecento in Italia, e che distingue tempi simili ad esso anche in altri paesi d'Europa. Al secol nostro questi vizii non saranno imputati. Noi abbiamo della poesia e delle arti in generale un concetto troppo *organico* perchè ci sia più possibile di cadere in quei traviamenti. Un secolo, perchè lo si possa dir grande letterariamente, bisogna anzi tutto che *sia sè medesimo*: il secol nostro è in tal condizione, e noi abbiamo un chiaro e forte sentimento dell'esser nostro in quanto moderni. Per questa ragione noi abbiam veduto più e più opere maravigliose nascerci intorno in un tempo, che, per essere le menti tutte preoccupate nei grandi pensieri della scienza, sembra in verità men che scarsamente propizio alla poesia.

Ponendo termine a queste considerazioni, e tornando al punto donde presi argomento a farle, ripeterò dunque che nulla è di co-

mune fra la poetica e la estetica; che l'una muore, o è già morta (1), mentre l'altra prospera e cresce di giorno in giorno. Lo spirito scientifico che, come ho detto, è caratteristico de' tempi nostri, doveva, o prima o poi, penetrare anche i dominii della poesia, e prima conseguenza del suo penetrarvi doveva essere la espulsione di un'arte, che per tanto tempo ha messo impaccio al libero e naturale svolgimento dello spirito poetico.

Avendo discorso dei pregi del metodo estetico per la trattazione della storia letteraria, egli è giusto di dir anche qualche cosa de' suoi difetti. Essi son due principali, e tutt'a due gravi abbastanza. Per una parte esso spezza l'unità personale e poetica dello scrittore quando raccoglie le varie sue opere sotto distinte categorie; per l'altra, prendendo a discorrere di quest'opere medesime come di termini o di momenti nella evoluzione di un dato genere di poesia, esso non permette più che così facilmente vi si riconosca quella parte più o men grande di personale e di proprio che l'autore vi ha messo.

Rimane finalmente ch'io dica alcuna cosa del metodo storico, il quale non si distingue meno dall'estetico di quel che l'estetico si distingua dal biografico. Questo metodo lascia le cose nella collocazione loro naturale e di fatto, e non le toglie alle loro connessioni reali. Esso non costruisce propriamente, ma narra, e dà alla storia letteraria il fare di alcune scienze naturali, che non raccolgono i fenomeni in distinte categorie, ma descrivon tal quale la promiscua realtà che di loro si forma. Non segue i nessi interiori così addentro come fa

---

(1) Dico così sebbene di tanto in tanto si veggan fare qua e colà alcuni tardi esperimenti per risuscitarla. In Germania taluno, e fra gli altri il Gottschall, cercò di metterla un po' più in armonia con le idee moderne, ma con poco o niun frutto. Il Viollet-Leduc, che ne scriveva una verso il 1829, diceva già: *Per iscrivere una Poetica a questi giorni e' bisogna avere o una grandissima prosunzione, o una grandissima modestia.*

il metodo estetico, nè ha tanto rispetto alla unità poetica che lo scrittore forma con l'opera sua, come fa il metodo biografico, ma studia meglio il *condizionamento* delle cose, e quella come solidarietà dei fenomeni della vita de' popoli, che prendendo a prestito il concetto e il vocabolo dalle scienze biologiche, si potrebbe chiamare in modo proprio e significativo *correlatività storica*. Esso prende a considerare un dato complesso della realtà, e cerca di scoprire in che proporzione vi si mantengano i varii elementi discernibili, come si comportino gli uni per rispetto agli altri, come lo alterarsi della condizione degli uni influisca sulla condizione degli altri, come vi proceda la concomitanza delle variazioni (1). Tuttavia, ripeto, esso tende a dare alla storia letteraria un carattere essenzialmente descrittivo, e tien più conto in generale delle configurazioni esteriori che non delle ragioni interiori.

A determinar meglio, e a far meglio intendere qual sia l'indole speciale di ciascuno di questi metodi per rispetto agli altri, permettetemi di scegliere un caso ad esempio, e di mostrarvi il loro diverso modo di procedere. Supponiamo s'abbia a discorrere dell'Orlando Furioso. Credo appena necessario di farvi avvertire che quando io discorro de' varii procedimenti di questi metodi, suppongo ch'essi mantengan nell'uso tutta la precisione e tutta la inflessibilità del loro carattere teoretico, il che non suole avvenir veramente. Nella pratica tutte le definizioni e tutte le circoscrizioni teoretiche, vengono sempre alterate, e rese più congrue alle necessità delle cose. Col metodo biografico si comincerebbe dunque dal presentare lo scrittore, dal tessere una storia della sua vita e de' suoi studii; poi così configuratolo, si passerebbe all'opera, e si cercherebbe di scoprire che relazione essa

---

(1) Quello che in logica induttiva si chiama, dopo lo Stuart Mill, il metodo delle *variazioni concomitanti* darà frutti mirabili quando lo si potrà, con qualche maggior sicurezza, applicare alla storia.

si abbia con gli stati e con gli svolgimenti dello spirito che le produce; finalmente, venuti al poema, si cercherebbero le ragioni che spinsero l'autore a comporlo e il modo da lui tenuto nella composizione. Col metodo estetico si terrebbe altra via. Riconosciuto nel poema un componimento epico, si cercherebbe il posto che gli si spetta nella storia dell'epica e il significato ch'esso ha nella evoluzione di questa forma di poesia. Si risalirebbe allora all'epica medievale, al vecchio ciclo di Carlomagno, alle vecchie epopee francesi. Si studierebbe lo spirito di quei rozzi ma schietti componimenti, e le vicende di questo spirito; si cercherebbero gli elementi che vi si accolgono, e si mostrerebbe il modo del loro trasmettersi e del loro alterarsi. Come le leggende epiche passino di Francia in Italia, come vi si diffondano, come vi si accrescano di elementi nuovi, come vi si corrompano, dovrebbe poi essere studiato diligentemente, e questo studio fatto s'avrebbe la significazione dell'Orlando Furioso in quanto termine di una evoluzione non interrotta che dall'epopea eroica genuina va sino al poema burlesco e alla parodia. Voi vedete ora con l'esempio quanto il metodo estetico vada più addentro nella ragione delle cose che non faccia il metodo biografico. Col metodo storico si procederebbe ancora in altro modo. Anzi tutto bisognerebbe cercare la *collocazione del fatto nell'ambiente storico;* poi vedere che relazioni e che connessioni esso abbia co' rimanenti fatti della vita sociale, e come questi influiscano su di esso; cioè dire studiare la condizione sociale di cui il poema dell'Ariosto è un fatto. Le condizioni storiche essendo sempre conseguenza immediata o mediata di altre condizioni storiche, si procederebbe in sulla lor traccia il più lontano che fosse possibile, tenendo sempre conto speciale di quelle che più direttamente preparano l'avvenimento del poema. Voi vedete che anche questo metodo persegue il corso di una idea, come fa il metodo estetico, ma esso lo persegue più per riconoscerne i condizionamenti esteriori che non la interna evoluzione.

La trattazion perfetta della storia letteraria domanderebbe la composizione di questi tre metodi in uno, essendochè l'opera d'arte, e nel caso speciale nostro l'opera poetica, non si possa pienamente intendere se non con aver riguardo all'autore che la compie, all'ordine d'idee in cui nasce, e alle condizioni storiche in cui si forma. Se non che questa riunione è quasi impossibile a fare nei libri, parte per la difficoltà grande di esposizione che menerebbe seco, parte perchè darebbe cagione a ripetizioni infinite. In fatti, tendendo l'un metodo a separare ciò che l'altro tende a riunire, non vi sarebbe altro modo di conciliare le opposte tendenze, e di rimediare al dissidio, che quello di ritornar spesso sulle cose già trattate, per novamente trattarle con altri intendimenti e in un altr'ordine di relazioni. Per goder del frutto di quella riunione e per rimuovere in qualche modo le difficoltà che ne derivano, i Tedeschi hanno immaginato di scrivere la storia letteraria in doppio, ed ecco come. Essi distinguono una *storia interna* e una *storia esterna*, e quella fan precedere a questa. Nella interna discorrono le condizioni storiche e le generalità: indole del popolo, forme e ordini della sua vita, idee massime e sostentatrici del pensiero, coltura e linguaggio; poi origini e ragioni e svolgimenti di ciascun genere poetico: nella esterna discorrono per ordine cronologico degli autori, dell'opere loro, e di tutti quei fatti in generale che costituiscono l'apparato esteriore di una letteratura.

Sonovi alcune letterature delle quali non si può far altro quasi che una storia interiore: tali sono in generale le letterature medievali. Se voi considerate, per esempio, la poesia provenzale, vedrete che l'opera particolare si smarrisce quasi nel genere, che l'autore, di cui inoltre, nella più parte dei casi, non ci sono giunte se non assai scarse notizie, non ha quasi personalità propria, e che il più delle volte ei non mette nell'opera sua quasi nulla di distinto dal comune e d'individuale. Però il miglior modo di trattar la storia della poesia provenzale si è quello appunto di discorrere delle varie sue forme: canzone,

serventese, tenzone, ecc. e di seguitarne gli svolgimenti e le alterazioni. Nella storia dell'epica medievale, o in quella del dramma liturgico non sarebbe possibile di tenere altra via.

La difficoltà che dalla riunione de' tre metodi deriva, e che, come ho detto, tornerebbe di grave impaccio in un libro, non è così grave in un corso, dove per la necessaria e naturale scioltezza della esposizione si può, senza danno, ed anzi con vantaggio notevole, alterare e ristabilire la successione dei fatti, lasciare e riprendere le idee, riannodare in acconce considerazioni le serie dissociate, e ricorrere in ogni modo il già corso cammino. Però nello insegnamento si ha da usare di tutti e tre i metodi, secondo che la qualità dell'argomento e la convenienza consigliano, e si hanno spesso a comporre in un procedimento comune: quanto sarà stato maggiore lo sforzo fatto a tal uopo, tanto sarà ancora maggiore il frutto che ne trarrà lo storico riflessivo e avveduto.

III.

Quando si dice storia letteraria e' non si vuol già dire descrizione pura e semplice di quel complesso di opere e di fatti che costituiscono la letteratura di un popolo: la storia letteraria ha, come ogni altra disciplina in genere, molte e importantissime attinenze con le cose che son fuori del suo diretto dominio, alle quali e' le bisogna aver debitamente riguardo se non vuol mancare agli intendimenti suoi più elevati. Così, quand'essa prende a considerare uno scrittore od un'opera, non si contenta di ricercare quello che in essi vi sia, ma vuol anche sapere come vi sia, e d'onde vi sia venuto, e per far ciò le è mestieri dipartirsi spesso dalla semplice considerazion letteraria, per entrare in più altri ordini di considerazioni, dalle quali deriva gli elementi complementari del concetto ch'essa si forma e dell'uno e dell'altro. Le letterature non sono mere supererogazioni nella vita dei popoli, non nascono di vuota oziosità, nè di fantastico arbitrio, nè sono figlie di un capriccio senza legge. Ogni letteratura è quale poteva e doveva essere; e s'ingannano a partito coloro i quali pensano di poterne spiegare l'indole e gli andamenti con ricorrere al caso, o a piccioli influssi d'atti parziali e di singoli uomini. La teorica delle piccole cause è così ovvia e comoda in istoria letteraria come è in

istoria civile, ma non è men falsa nell'una di quello che sia nell'altra. Spesso, veggendo un dato moto di cose prender cominciamento da un singolo fatto o da un singolo uomo, altri si sente inclinato, per naturale illusione, ad attribuirne loro la origine, siccome a cause prime, senza avvedersi del secreto lavoro che s'era intanto venuto facendo, e senz'accorgersi che quel fatto o quell'uomo sono in un momento dato come i ricettacoli di molte energie che già disperse operavano nell'ambiente sociale. E però nè il fatto nè l'uomo si possono a dirittura chiamar le cause di quel moto, come il picciol urto che faccia traboccare un gran masso dall'orlo di un precipizio, non si può a dirittura chiamar la causa della caduta. Così chi vedendo il vezzo che ebbe il ciquecento nostro d'imitare il Petrarca, credesse di poterlo spiegare con la sola bellezza del Canzoniere, o con la sola autorità poetica del suo autore, cadrebbe in un grave errore, perchè, veramente, le cause più possenti e più prossime di quella imitazione sono nelle condizioni della vita e del pensiero in Italia durante tutto quel periodo di tempo.

La letteratura è intimamente connessa con la vita di un popolo, ed è la espressione ideale di essa e non nasce, ripeto, nè di vuota oziosità, nè di fantastico arbitrio. Ciò s'intenda per le letterature genuine e forti, perchè, pur troppo, sopravvengono tempi nella storia, in cui le condizioni sciagurate della pubblica vita, e la corruzion del costume abbassano le lettere alla condizione di mero passatempo, e fanno della poesia uno spasso degli spiriti scioperati e ammiseriti. In tempi sì fatti si chiamano ozii letterarii le fatiche dello spirito: a' poeti succedono i versajuoli; al lavoro del creare succede il lavoro del rimendare; la parola si fa tiranna del pensiero, e nascono le Crusche e le Arcadie. Questi tempi sogliono essere feracissimi, ma la farragine letteraria ch'e' si lasciano dietro non ha significazione, nè colore, nè figura, e quand'uno vi spenda dentro i mesi e gli anni non giunge a cavarne un'idea, nè ad averne un indizio di nessunissima cosa. Una

letteratura sì fatta non si può dire che sia l'espressione della vita di un popolo se non se negativamente. Tanto che l'abjezione dura il pensiero fantastico par che si dissoci in qualche modo dalla rimanente vita de' tempi. Le idee riparatrici, che non muojono, e per le quali verrà fuori, quando che sia, un nuovo principio di vita, si affondano nella coscienza, divengon latenti, e in secreto preparano l'opera dell'avvenire; il pensiero fantastico si trae in quella vece alla superficie e si fa schiavo al capriccio.

Ma che che sia di ciò, e' si può ben dire in generale che ogni letteratura è una funzione storica, se non che e' bisogna vedere in che modo e con quali restrizioni s'ha a dire. Il concetto che io qui significo con la parola funzione è piuttosto il concetto della funzion matematica che non quello della funzione organica. Voi sapete che in matematica si dice di qualunque quantità ch'essa è *in funzione* di una o di più altre quando sia con esse in una certa relazione di dipendenza, e quando quelle variando, varia essa pure secondo una certa determinata ragione. In questo senso appunto si può dire che la letteratura di un popolo sia in funzione di tutte le potenze e di tutti gli atti che di questo popolo costituiscon la vita e la storica entità. E appositamente ho detto funzione nel senso matematico e non nel senso organico, perchè una letteratura ha propria esistenza anche fuori di queste cause che la determinano e la configurano, e voi non avrete dimenticato ciò che io ho detto innanzi della energia interiore del pensiero poetico. Qui mi trovo naturalmente ricondotto al concetto della correlatività storica di cui vi diedi un cenno testè: tutte le particolari categorie di fenomeni di cui si compone la vita di un popolo sono correlative e in funzione le une delle altre. Voi sapete che in un organismo sociale e politico non si può alterare un po' gravemente nessuna forma di mentale o di materiale operosità senza che tosto tutte le altre se ne risentano; gli è come un sistema di forze mobili che cercan di ricomporsi in un nuovo equilibrio quando in alcuna

siasi fatta un'alterazione. La letteratura non isfugge a questa correlatività universale. Tuttavia mentr'essa è *in funzione* di tutte le altre energie sociali, non è propriamente *funzione* (1) di nessuna, e vedremo da qui a poco quale importanza si abbia una così fatta distinzione.

Riconosciuto questo fatto vediamo quali conseguenze ne vengano.

È noto a tutti il celebre detto del Buffon, *lo stile è l'uomo;* vi si potrebbe accompagnare quest'altro, certo non meno vero, *la letteratura è il popolo.* La vita di un popolo e l'indole sua si riflettono per intero, e come in uno specchio nelle lettere, e tanto più chiaramente ed esattamente vi si riflettono, quanto più esse sono genuine e spontanee, e quanto meno sieno state invase dallo spirito d'imitazione e d'artificio. La letteratura, simile a' que' delicati stromenti della Fisica, che ritraggono e segnano ogni più lieve alterazione della temperatura o della pressione atmosferica, ritrae e segna ogni più lieve alterarsi della coscienza di un popolo, e le fluttuazioni lente del suo spirito, e persino le brevi variazioni del gusto e della moda. Ciò vi dimostra anco una volta quanto sia vero che nell'opere degli ingegni il comune pensiero sopravvanza e racchiude il particolare. Questa, direi, *sensitività* della letteratura può essere diminuita da molte cagioni, e massimamente dalla servilità del pensiero e dalle violenze di una sospettosa politica, ma quando rimanga intera o di poco scemata, porge via sicurissima, e tale che nessun'altra se ne potrebbe avere migliore, a penetrare nella coscienza dei popoli. Supponete per poco che del popolo greco fosse perita ogni storia civile, e che non altro monumento letterario ce ne rimanesse che di sola poesia ed anzi pure della sola parte migliore. Certo molti fatti e molte vicende della pubblica vita sarebbero ignorati da noi; ma leggendo Omero, Eschilo,

(1) Similmente l'organismo animale è in funzione delle forze esterne, senza però essere una funzione loro nel corretto senso della parola. Mi duole di non poter maggiormente svolgere questo concetto.

Sofocle, Euripide, Aristofane e Pindaro noi potremmo ancor farci dei costumi e dello spirito di quel popolo maraviglioso un assai adeguato concetto. Lo stesso si potrebbe dire della letteratura latina, sebbene nasca assai tardi, e sebbene sia fatta quasi tutta di pensiero preso a prestito; e chi conosce la storia nostra dovrà pur confessare che la letteratura italiana è in generale, o per quello che vi si trova, o per quel che vi manca, l'esatta espressione della vita italiana (1) nei suoi diversi periodi.

Un'altra conseguenza della legge di correlatività si è che la letteratura di un popolo perviene al grado massimo di splendore solo in certi momenti capitali della storia di esso, quando alcun gran fatto glorioso ha dato insolito moto agli spiriti, o quando in qualsiasi modo, e per qualunque ragione, si è fortemente accresciuta la intensità della vita e del pensiero. I trionfi guerreschi e le gran venture politiche sogliono essere incitamenti potentissimi, ma non sempre, e valga a

---

(1) Vorrei che queste cose s'intendessero pel verso loro e senza menomazione di quanto io ho detto poc'anzi a proposito della letteratura parassita. In generale mi pare che si possa accettare questo principio: *Ogni letteratura porge o direttamente, o indirettamente, argomento a giudicare della condizione di un tempo e di una società, direttamente quando è genuina, indirettamente quando è falsa.* E per quest'ultimo capo valga un esempio. Io non voglio discutere dei pregi della letteratura contemporanea in Italia, ma mi pare di poter dire ch'essa ha pochissima intimità, e scarsissimo carattere nazionale. In poesia abbiamo cominciato a imitare i tedeschi e gl'inglesi, e imitiamo da un pezzo i francesi nel romanzo e nel dramma. La scena della più parte dei nostri romanzi e delle nostre commedie (si faccia eccezione per quelle scritte in dialetto) potrebb'essere così in Parigi o in Cracovia, come in una qualunque delle città italiane; e gli stranieri che li leggono sarà difficile che vi trovin mai un tratto della vita nostra e dei nostri costumi. Ora questa letteratura ne mostra assai poco dello spirito italiano, ma tuttavia ne rivela una sua particolar condizione, e cioè la condizione d'incertitudine e di versatilità, in cui l'han messo il bisogno di equipararsi un po' in fretta allo spirito dei popoli proceduti alquanto più oltre nel pensiero e nella scienza.

dimostrarlo l'esempio de' trionfi napoleonici che appena di un soffio passeggiero animarono la poesia francese. La poesia greca, per contrario, trae cominciamento da un gran fatto di guerra glorioso e nazionale; imperocchè sieno quali esser si vogliano le conclusioni della critica circa all'esistenza di Omero (e non è fuor di luogo avvertire che la fede è in alcuni critici rinata testè), mi pare che la origine storica della *Iliade* non si possa ragionevolmente mettere in dubbio, salvo ad ammettere poi che il nucleo storico primitivo fu sottoposto ad ogni possibile lavoro di amplificazione e di trasformazione (1). Similmente il dramma greco brilla di tutto il suo splendore dopo che le grandi vittorie di Maratona, di Salamina, di Micale e dell'Eurimedonte ebber levato Atene al più alto della gloria e della potenza. La stessa considerazione si potrebbe fare a proposito del teatro inglese a' tempi di Elisabetta e a proposito del teatro spagnuolo ai tempi di Filippo II. In tutti questi casi veggiamo lo splendor delle

---

(1) So bene che la origine storica fu recisamente negata da parecchi e fra gli altri dal Forchhammer, il quale pretese, se ben ricordo, che tutta la storia della guerra di Troja non foss'altro che un mito solare. Certo il mito ha gran parte nei principii della poesia, ma non arrivo a persuadermi che una concezione mitica possa avere così lunga e così durevole *risonanza* nella coscienza di un popolo da dare origine ad una epopea. Se non che la concezione mitica si può confondere col fatto storico a un dato momento. Il carattere essenzialmente mitico dell'Edda, anzichè invalidare questa opinione potrebbe confermarla, se si facesse uno studio comparativo dell'Edda e dell'Iliade. Gli studii recenti sopra alcune attinenze del poema omerico con l'Egitto menerebbero, credo, ad egual conseguenza. Certo, il fatto che nell'*Iliade* alcuni de' numi di Grecia son rappresentati come difensori de' Trojani, dà molto a pensare, e non si può spiegar altrimenti che con ricorrere a un mito, del quale sarebbe un residuo il combattimento degli dei, introdotto nell'azion del poema senza che vi abbia nessuna attinenza. Ma la esistenza del mito non eslcude la storia. Il Curtius cerca il fondamento storico del poema nella conquista che gli Eolii fecero della Troade (*Griechische Geschichte*, I, 109). La *Iliade* sarebbe così formata di due parti, mitica l'una, storica l'altra, saldatesi insieme per virtù di reciproca attrazione.

lettere andar di pari col rigoglio e con la prosperità della vita nazionale. Tuttavia a questa legge di correlatività par che faccia eccezione un'opera massima, il poema di Dante Alighieri; imperocchè le condizioni d'Italia nel tempo in cui esso apparve erano, per infiniti rispetti, tutt'altro che favorevoli alle grandi creazioni. Se non che io ho detto che una gran cagione d'incitamento, e che una principalissima condizione della vita letteraria, oltre alla prosperità politica, è la intensità del pensiero. Certo la condizion politica dell'Italia durante tutto il secolo decimoquarto fu infelicissima, sebbene non tanto quanto fu poscia ne' secoli successivi, ma il danno che ne veniva agli spiriti era riparato in gran parte dal vigore della idea religiosa, la quale restituiva dentro di sè in una grande unità ideale tutti gli elementi disgregati della vita reale, e dall'ardore delle passioni politiche. Questa idea e queste passioni sono le fonti vive della divina commedia, del più alto e comprensivo poema che sia nel mondo. Esso nasce non da un fatto reale, ma da un'idea di capacità infinita che raccoglie dentro di sè ogni realtà possibile, e considera il mondo da un punto di veduta fuori del mondo. Per la passione politica esso è un poema nazionale, per la idea religiosa è un poema universale; poi la passione si dignifica e diventa idea e si universaleggia a sua volta. Queste, dico, son le sue fonti, ma il primato appartiene alla idea religiosa, dentro della quale si contengono e si movono tutte l'altre idee, e di cui la stessa idea politica non è altro quasi che una emanazione, quando dell'impero terrestre il poeta fa come una immagine dell'impero del cielo.

La letteratura di un popolo è in istretta e viva connessione con l'indole di esso, con la coltura, con le istituzioni, con la lingua, e di tutte queste cose è mestieri avere una cognizione sufficiente chi voglia penetrare nell'intime ragioni della letteratura medesima. Di queste, dirò così, varie appartenenze di un popolo, alcune son più fisse di lor natura, altre son più mutevoli. L'indole non suole variare se non

con estrema lentezza. Nei Francesi d'oggi noi troviam tuttavia le qualità più spiccate dei Galli, tali che ci furono descritte da Giulio Cesare, e nei Tedeschi presenti facilmente riconosciamo i Germani di Tacito. Le istituzioni, la coltura, la lingua variano con diversa ragione, qual più, qual meno, secondo le condizioni de' tempi e le storiche vicende, parte per influssi esteriori, parte per virtù organica di svolgimento. Le lingue sono essenzialmente variabili, e ciò perchè la vita loro è in funzione di tutte quante l'altre operazioni della vita di un popolo, così di quelle d'ordine intellettivo, come di quelle d'ordine materiale, operazioni le quali, com'ho già detto innanzi, di continuo si alterano, e mai non serbano, le une per rispetto all'altre, la medesima ragion di equilibrio. Ora la lingua essendo, considerata nell'una parte di sua natura, lo istrumento della significazione e della idealizzazione loro, si comprende come non possa essere altrimenti che variabilissima (1). La scienza del linguaggio, lungi dallo stimare questa variazione un principio di corrompimento e di morte, ha riconosciuto in essa un principio costante di riorganamento e di vita, dacchè i linguaggi solo in tanto si possono chiamar vivi in quanto pienamente rispondono alle condizioni della vita e del pensiero, e le lingue morte si chiaman così, non tanto perchè l'uso ne sia cessato, chè il latino per esempio

(1) Questo pensiero si può esprimere più correttamente così: Il linguaggio varia per ragioni organiche, per ragioni di un'alterazione di natura negli oggetti significati, per ragione del perpetuo dilibrarsi dello spirito. Le alterazioni dell'organo determinano essenzialmente la variazione fonetica, l'alterazion di natura degli objetti significati determina una variazione ideologica, il dilibramento dello spirito, di che nascono le nuove figurazioni e le nuove qualità del pensiero, determinano la variazione grammaticale, sintattica e retorica. Queste sono ragioni principali del variare, ciascuna rispetto ad uno special modo di variazione, ma non sono però le sole. La variazione fonetica è di origine organica, ma può proceder più oltre per reazione degli elementi fonetici gli uni sugli altri, per cresciuto sentimento d'armonia che repella i suoni aspri, per assimilazione, ecc., ecc. La variazione ideologica s'accresce ancor

si scrive tuttavia, ma perchè appunto è cessata in loro ogni variazione. Se non che questo vero su cui si fonda in gran parte la scienza del linguaggio par che non voglia entrar in capo a certi piuttosto linguai che filologi, i quali gridano al vituperio e al sacrilegio ogniqualvolta s'imbattano in un vocabolo o in un modo che non si vegga sancito nei loro cataloghi, e piangono a calde lacrime sulla infedeltà e sulla scioperataggine de' nipoti che non sanno serbare incorrotto ed intero il patrimonio della favella trasmesso loro dagli avi. Questi piagnoni si chiaman puristi, nè so quanto chiaro concetto abbiano della qualità che loro è data dal nome. A che tende il purismo? A fermare la lingua in un dato momento e a fissarla per sempre; ad accoglierla come effetto di una evoluzion preceduta, e a non voler che si muova più quind'innanzi. Opera vana come le stesse loro lamentazioni addimostrano; ma supposto pure che tale non fosse, quando è che una lingua dovrà stimarsi giunta al punto di perfezione che si richiede per farla degna della immutabilità? Qui non son che due casi possibili: o quando essa abbia significato una quantità massima di pensiero, o quando abbia raggiunto un grado massimo di determinatezza e di precisione, specialmente grammaticale. Circa al primo caso vi faccio osservare che non v'è quantità ed intensità di pensiero in un tempo che non possano essere sorpassate in un altro, e che i

---

essa per varii modi di ampliazione e di assimilazione, per allargamento di concetti, per metastasi fantastica, dov'è da ricordar la importanza del mito nella formazion dei linguaggi, e via discorrendo. La variazione grammaticale e retorica si fa, oltre che per la ragione indicata, anche per forza di certe leggi di correlatività interiore, delle quali sarebbe troppo lungo il discorrere, ma di cui si han molti e luminosissimi esempii nella formazione, per esempio, delle lingue romanze. Tutte queste ragioni ed altre di minor importanza fan sì che, nell'uso specialmente degli scrittori, il vocabolario muti sempre di mole, restringendosi ed allargandosi a volta a volta. E non è certo opera gettata quella di chi, dopo gli studii fatti sulle vicende delle grammatiche, prenda, in simil modo, a studiare le vicende dei vocabolarii.

pensiero essendo variabile, il linguaggio che lo significa in un dato momento non si può mai adoperare a significarlo pienamente in un momento diverso. Quanto al secondo caso vi farò riflettere che la figurazione grammaticale di un linguaggio è nata già da un pezzo quando nascono le grammatiche, che essa è una funzione naturale ed inconscia dello spirito che discorre, che essa è la espressione coordinata di un assettamento particolare di questo spirito, e finalmente che le grammatiche si disfanno per quella medesima virtù che le fa, e che ogni disfigurazione è principio di una configurazione nuova. Tale è la vita dei linguaggi, tale ancora è la vita degli organismi. La grammatica latina lentamente e ordinatamente alterandosi genera le grammatiche delle varie lingue romanze, le quali van facendo il medesimo. Queste alterazioni, considerate nei casi singoli sono sgrammaticature, considerate nella estensione e nella generalità loro sono processi ordinati di variazione. Alcuna volta questi processi, per qualche particolar vicenda del pensiero e della vita, divengono più rapidi e più tumultuosi del solito, e la lingua allora cade in una specie di dissoluzione, il lavoro di disorganamento essendo più sollecito di quello di riorganamento. Quando ciò avvenga e' bisogna, anzichè tentar di restituire ciò che per irresistibile necessità va mancando, adoperarsi a rendere più operose le forze riparatrici, e a far sì che la ricostruzione segua ordinata e potente.

Insomma le variazioni del linguaggio non s'hanno a contrastare, ma s'hanno anzi ad ajutar giudiziosamente. Queste variazioni si fanno senza inciampo nella lingua parlata, ma nella lingua scritta l'autorità, la pedanteria, la timidezza, la passione e l'errore metton loro gravissimi ostacoli. Così si può arrivare ad avere in un paese quasi due lingue, l'una scritta e l'altra parlata, delle quali, deplorevole conseguenza, l'una non può ricevere quel grado di finitezza che le verrebbe dal significare il pensiero riflesso ed il pensiero artistico, e l'altra non può diventar mai ben viva. Se non che, il pensiero a lungo andare,

vince tutti gl'impedimenti, e prima accomoda all'uso proprio gli ordini e la economia della esposizione, o quella che chiamerei volentieri in significato larghissimo la *tassi*, e trova nuove funzioni di stile, e pur serbando immutato il lessico crea una lingua tutta nuova pel colorito e per lo spirito, poi intraprende lo stesso lavoro sulla grammatica propriamente detta e sul vocabolario, dove è un perpetuo movimento di vocaboli vecchi che escono e di vocaboli nuovi che entrano. Per tal modo serbano le lingue quel loro pregio principalissimo ch'è la proprietà, la quale consiste nella esatta significazion del pensiero, non solo mediante il vocabolo, ma ancora mediante le forme grammaticali e le figurazioni dello stile.

E qui tocchiamo una quistione per noi, italiani, soprammodo grave e difficile; la tanto agitata quistion della lingua. Voi sapete quanto siasi scritto su questo argomento, a cominciar dal trattato di Dante *De Vulgari Eloquio*, e a venir giù giù sino alla *Lettera intorno al Vocabolario* del Manzoni, e alla Prefazione che il Rigutini pose in fronte alla sua *Appendice al Vocabolario della Lingua parlata*, vocabolario utilissimo di cui egli fu, insiem col Fanfani, compilatore. Voi sapete anche quanti rimedii si sieno proposti per togliere la tanto lamentata diversità fra la lingua scritta e la lingua parlata, diversità che, la si ammetta o la si neghi, è stata sempre ed è tuttavia grande in Italia, e che sempre tornò, e torna anche oggi, di grave danno alle lettere nostre, e in cui bisogna pur riconoscere col Bonghi una delle principali cagioni della *poca popolarità della letteratura italiana in Italia*. Il Manzoni fu il primo che, con chiaro e pensato proposito, si pose all'opera ardua di ravvicinare la lingua scritta alla lingua parlata, di togliere l'irragionevole e dannoso dissidio, e vi riuscì, checchè se ne dica, a maraviglia; e questa sarà sempre, a parer mio, una delle maggiori sue glorie. Se non che, quando noi diciamo in Italia *lingua parlata*, diciamo una cosa molto vaga. Che ci sia in Italia una lingua comune la quale è intesa e *può* essere usata da tutte le colte persone,

di qualunque provincia esse sieno, è un fatto innegabile, ma gli è un fatto innegabile del pari che questa lingua è usata poco da' non toscani, i quali preferiscono di parlare i dialetti lor proprii, e che è anche una lingua assai povera, una lingua senza rilievo, e priva di tutti que' sali e di tutte quelle proprietà e di tutti quegl'infiniti modi che nascono solo nell'uso vivo e continuo, e che soli posson dare alle lingue moto, brio, calore, elasticità ed efficacia. La *lingua buona* di Firenze tutti questi pregi li ha, e certo sarebbe gran ventura per l'Italia se potesse diventar comune. Ma altro è desiderare che una cosa sia, altro è il volerla fare, perchè v'è in tutte le cose umane una certa necessità a cui non è possibile di far forza; e, poniam pure che si riversassero su tutta Italia a dozzine i vocabolarii dell'uso toscano o fiorentino, non per questo se ne conseguirebbe l'effetto, quando mancassero, come veramente mi pare che manchino, altre condizioni più recondite. Una lingua non si diffonde se non quando parta da un centro d'influsso potente. Ad ogni modo un gran passo verso la soluzion del problema s'è fatto il giorno in cui si è riconosciuto che il supremo legislator delle lingue ha da essere l'uso, e che le grammatiche e i vocabolarii l'hanno, non già a mettere in mezzo come un malfattore, ma a seguire come un duce e maestro (1).

Del variare delle istituzioni e della coltura non vi parlerò, chè mi allontanerei troppo dall'argomento; ma vi farò avvertire soltanto che per coltura non s'intende semplicemente la diffusione del sapere e una

---

(1) Io avevo già scritte queste poche parole quand'ebbi dal chiaro professore Zendrini un dotto e bel discorso, letto da lui per la inaugurazion degli studii nella Università di Palermo, e che tratta appunto la quistion della lingua. In Italia non furon dette, ch'io sappia, cose più assennate e più giuste di quelle ch'egli dice: se non che egli cerca di mostrare come la distinzione che in Italia si fa tra lingua scritta e lingua parlata sia piuttosto fittizia che reale, e in ciò non posso consentire pienamente con lui.

certa condizione di vita fatta gentile dal gusto e dallo amore delle arti, ma s'intende ancora quella particolar condizione della coscienza e quel particolare colorito del pensiero che ne derivano. Insomma la coltura non è la quantità di scienza o di arte che a un dato momento si trova appo un popolo, ma è quella particolar condizion dello spirito che deriva dal compenetrarsi del pensiero scientifico e del gusto artistico con tutti i fatti della vita interiore.

Ora, indole, coltura, istituzioni e lingua sono, come ho detto, in intima connessione con la letteratura, ma non senza qualche diversità e gradazione. L'indole vi si riflette sempre, anche nei tempi di cessata spontaneità, anche nei maggiori traviamenti, e quando pare che lo spirito d'imitazione abbia sopraffatto in tutto lo spirito nazionale. La coltura condiziona le lettere piuttosto interiormente, le istituzioni piuttosto esteriormente. Quanto alla lingua ho già detto abbastanza, e solo vi farò notare ch'essa può trovarsi per rispetto alla letteratura in tre diverse condizioni, dalle quali derivano effetti diversi. La prima condizione è quella che risulta dall'adeguazion perfetta della lingua al pensiero: la si trova ne' tempi di massimo splendore letterario, ed è quella che dà in gran parte alla letteratura di un popolo la pienezza e l'armonia di vita di cui sarà sempre esempio mirabile la poesia greca del secolo di Pericle. La seconda condizione è quella che risulta dal soprabbondar della lingua al pensiero, ed è propria de' tempi di decadenza. Per essa nasce nell'opere letterarie una sproporzion strana e spiacevole: le parole dicon più che il pensiero non dica, e la magrezza dei concetti è fatta più sensibile dalla pienitudine verbale. La letteratura bizantina, e la letteratura latina medievale ne porgono esempii notevolissimi. Finalmente la terza condizione è quella che risulta dalla insufficienza della lingua per rispetto al pensiero, ed è propria dei tempi di risorgimento. Per essa nasce nell'opere letterarie un faticoso ma non sgradevole travaglio di pensieri che cercano la loro espressione, e che così facendo impartiscon

loro un non so che di rozzo e di giovenile, che piace. Gli esempii sono senza numero in tutta la poesia volgare del medio evo dopo il primo periodo di barbarie.

Sebbene la letteratura sia in funzione di tutte le altre operazioni e di tutte le altre energie della vita sociale, non però se ne può fare un semplice capitolo della storia civile, e nemmeno di quella che più particolarmente si addimanda storia della coltura. A non considerare il vantaggio che, quanto al metodo, viene da una trattazione speciale, basterà che io ricordi quello che ho detto innanzi della propria energia delle idee poetiche una volta che sien venute in dominio della coscienza pubblica; imperocchè avvien di loro precisamente quello che delle rappresentazioni della psiche, le quali traggon la origine da varie maniere di stimoli, ma quando poi si sieno configurate nella coscienza acquistano una specie di vita propria, divengono indipendenti, e in mille diverse guise affrontandosi, componendosi, e penetrandosi l'une con le altre dàn moto a tutta la interiore fenomenia dello spirito.

E qui è il luogo di farvi avvertiti di un errore in cui assai facilmente cadono gli storici appassionati, quello, cioè, di voler collegare tutta la letteratura di un popolo a una o due idee, di volerla far derivar tutta da una o due fonti. Le letterature nascono e piglian forma da energie innumerevoli, e se in ogni tempo v'è alcuna di queste che prende a primeggiar sulle altre e che si fa più operosa, e su cui dee quindi più diligentemente voltar l'attenzione lo storico, non però si debbono dimenticar tutte l'altre, e credere di adempiere in modo conveniente l'ufficio con aver considerazione a quella sola. Tale è l'errore fondamentale, per addurre un esempio, di un libro per molti rispetti pregevolissimo, la *Storia della letteratura italiana* del Settembrini, dove tutte le vicende delle lettere nostre si vogliono spiegare con l'antagonismo del principio laico e del principio ecclesiastico, senz'aver riguardo a tutti gli altri principii, e a tutte l'altre idee, che

via via agitarono la coscienza italiana. Questo è un perniciosissimo errore e spesso rende inintelligibili cose che sarebber chiare allo spirito non preoccupato. Non insisto più oltre su questo punto, giacchè ognuno può far da sè, e senza troppa fatica, esperienza del vero. Provatevi a voler spiegare la Commedia di Dante con l'ajuto della sola idea ghibellina, e vedete come vi riesca d'intenderla.

IV.

Nella storia letteraria sono da distinguere alcuni momenti capitali, i quali vi segnano o le particolari modalità, o gli avviamenti nuovi, o i gradi della intensione, o le varie specificazioni, o le varie funzioni. Questi momenti sono: le origini, le derivazioni, gli svolgimenti, i capolavori, le imitazioni, le anomalie, le decadenze, i rinascimenti; di ciascuno de' quali è pregio dell'opera discorrere brevemente.

Le origini hanno per tutte le letterature in generale una grande importanza, ma una ne hanno specialissima per quelle che cominciano spontanee e senz'ajuti di fuori. Tale è il caso per la letteratura greca, e tale è pure ne' tempi moderni per la provenzale, per la francese propriamente detta, e per la spagnuola, a non voler discorrere di altre parecchie. La italiana non si trova nelle medesime condizioni. La lirica con la quale essa ha principio nel secolo XII nasce sotto gl'influssi della poesia provenzale, che resa prima familiare agli italiani da trovatori di Provenza, fu poi coltivata da una schiera numerosa di poeti delle varie province d'Italia, fra' quali principalissimo Sordello. L'epica vi fu similmente portata da fuori, e noi sappiamo quanto ai tempi dell'Alighieri e del Petrarca vi fossero conosciuti i poemi di Carlomagno e i romanzi della Tavola Rotonda. Lo stesso

Dante se ne inspira, e uno de' più begli episodii della *Divina Commedia*, quello di Francesca da Rimini, è imitato in qualche parte da un episodio simile del romanzo di Lancilotto è de' suoi amori con la bella Ginevra (1).

Lo studio delle origini è di grande importanza, non solo per le letterature considerate nella totalità loro, ma ancora per i particolari generi che via via vi si vengon formando. La esatta cognizione delle prime forme, degli elementi loro, e delle condizioni tra le quali ebbero nascimento, riesce poi di efficacissimo ajuto a bene intendere gli svolgimenti successivi e le variazioni, imperocchè i primi impulsi determinano spesso tutta la susseguente istoria, e, ad ogni modo, non si perdono se non alla lunga e lentissimamente.

Per quanto un popolo sia fortemente specificato nell'indole e nel costume, per quanto egli abbia in sè tutte le condizioni necessarie alla *originalità* della vita e del pensiero, gli è quasi impossibile ch'ei

---

(1) Non solamente il provenzale, ma ancora il francese era familiarissimo agl'italiani, com'era familiarissimo ad altre genti d'Europa. *Pour chou que la parleure en est plus delitable et plus commune à toutes gens*, diceva Brunetto Latini, e Marco Polo scriveva in francese la relazione de' suoi viaggi, e Rusticano da Pisa il suo *Meliadus*, e Martino da Canale la sua storia di Venezia. Nè ciò avveniva nelle sole province della Italia settentrionale, ma in quelle ancora del mezzodì e sin nella stessa Sicilia. Un trovero del secolo XIII, Jendeus de Brie, primo autore del poema *La Bataille Loquifer*, passò alcun tempo in quest'ultimo paese, e vi si arricchì, secondochè si trova detto nel rifacimento del poema medesimo:

> Ceste chanson est faite grant pièce a:
> Jendeus de Brie qui les vers en trova
> Por la bonté si très bien la garda,
> Ains à nul home ne l'aprist n'enseigna:
> Mais grant avoir en ot et recovra
> Entor Secile là où il conversa.

(*Bataille Loquifer*, cit. da L. Gautier, *Les Épopées françaises*, I, 175).

si mantenga puro da ogni commistione di elementi stranieri, e che di questa commistione non si scorgano i segni così nella letteratura come nell'altre istituzioni ed operazioni sue. Il popolo greco fu il solo forse che si sottrasse a questa necessità, che visse tutto di vita propria, e però la sua storia e la sua letteratura hanno un carattere tutto particolare, hanno un non so che di organico che non si trova nelle altre, e una, starei per dire, perfezione ideale che le fa tipiche ed esemplari. Lo studio delle derivazioni che si fanno da popolo a popolo ha esso pure grande importanza, sia perchè dà modo di seguire tutte le vicissitudini di un determinato genere e d'integrarne la storia, sia perchè con mostrarne come alcune si facciano agevolmente, ed altre solo a gran fatica, ne rivela indirettamente l'indole del popolo e la disposizione intellettuale di esso. Inoltre le derivazioni parte son naturali, parte sono artificiose; quelle traggono origine da certe similarità e comunanze ideali, queste da voghe passeggiere e da andazzi della moda; e le cose che per esse entrano nella vita di un popolo sono rapidamente assimilate nel primo caso, e non sono mai se non molto imperfettamente nel secondo. Così le derivazioni che nel medio evo, quanto alla lirica e all'epica, si fecero dalla Francia all'Italia, sono da chiamar naturali, ma quelle che più tardi si fecero dalla Spagna non furono se non artificiosissime. In generale v'è qualche tendenza a trovar sì fatte derivazioni anco dove non sien veramente, e certe conformità e simiglianze che spesso si veggono tra letterature per ogni altro rispetto diversissime, inducono facilmente in errore. Fu già vezzo degli storici delle lettere andare a cercare le prime origini e le derivazioni delle forme poetiche ne' tempi e fra' popoli più remoti, e basta, a tal proposito, ricordare ciò che si disse del romanzo di avventura. Sa ognuno quanto i critici si sieno affaccendati per arrivare a sapere d'onde i poeti del medio evo avessero derivato l'uso della rima; il modo nostro di considerar queste cose è alquanto mutato; noi sappiamo che lo spirito umano può in condizioni simili

manifestarsi in forme simili, e crediamo che la rima sia nata naturalmente nella poesia popolare del medio evo, senza che vi fosse nessunissima necessità di esempio e di derivazione.

Le letterature, dopochè in un qualche modo sien nate, non possono rimanere immobili, ma naturalmente cominciano a prender moto e ad allargarsi. Le idee poetiche sono di tutte le idee umane forse le più vitali, ma, appunto perchè più vitali, e perchè connesse in isvariatissimi modi con tutta la rimanente vita dello spirito, sono anche più di tutte le altre sottoposte ad alterarsi e variare, e quindi è nel pensiero poetico un flusso continuo che si manifesta nella diversità delle forme, e nel loro avvicendarsi. Le idee poetiche sono inoltre di tutte le idee le più prolifiche; esse si accoppiano in ogni possibile varietà di connubio, e generano all'infinito, o sino a tanto almeno che non siasi esaurita la energia e la idealità loro. Delle vaste formazioni che per tal modo si posson produrre ci porgono un notevolissimo esempio i gran corpi delle favole epiche, per non risalir più in alto sino alle formazioni del pensiero mitico; e, ne' tempi nostri, la lirica, dove si può vedere come la generazione delle idee proceda rapidissima secondo un certo determinato indirizzo, e ajutata dalla comunione di pensiero ch'è tra tutte le genti civili. Gli svolgimenti ancor essi si possono considerare o per rispetto ad una letteratura tutta intera, o per rispetto alle varie sue parti, ai varii generi letterarii che vi fiorirono. Il modo della considerazione è pei due casi diverso. Quando si prendono a studiare gli svolgimenti dei particolari generi si ha da avere principalmente riguardo alle cause e alle condizioni del loro fiorire; ma quando si studian gli svolgimenti di una letteratura tutta intiera, poichè questi svolgimenti non si fanno se non con una certa vicenda d'incremento e di diminuzione nelle varie parti, così s'ha anche a considerare come i varii generi si comportino gli uni per rispetto agli altri, come tendano vicendevolmente a sorreggersi o a sopraffarsi. E qui può trovar luogo uno studio tra lo

psicologico e il letterario, di grandissima importanza. Non è possibile che lo spirito poetico, appo di un popolo, si manifesti con tutte le varie sue forme in un tempo medesimo. A non tener conto della preparazione che si richiede allo avvenimento di alcune forme più complesse, preparazione che si fa nello esercizio delle forme più semplici, la propria costituzione della spirito umano basta a dar ragione di quella impossibilità : e si vede quindi quanto sia l'error di coloro i quali credono che la poesia abbia a dirittura a morire perchè alcune delle sue forme vanno perdendo di universalità, o cadono in tutto dall'uso. Lo spirito, nella continuità de' suoi moti, varia perpetuamente la dirittura del pensiero, e da questo variare nasce ch'esso predilige ora alcune ed ora altre forme; e lo sparire di quelle ch'esso trascura, torna in vantaggio di quelle che predilige. Però non è opera più vana del voler mantener vive nel mondo di fuori cose che non sono più vive nello spirito; e si potrebbe a tal proposito escogitare i principii di una nuova psicologia, la psicologia storica. Se non che spesso accade che una data forma, senza perire a dirittura, cada in disuso e vi rimanga un tratto di tempo, tanto che lo spirito si tien converso in altri objetti, ma poi da qualche improvviso riscontro d'idee, come ce ne ha esempii infiniti nella storia della coltura, chiamata a vita novella, rapidissimamente si accresca di tutto il pensiero che in altre forme si venne esplicando, e ne riceva una inaspettata integrazione e una grandissima novità. Così gli svolgimenti parte si fanno per processi di forze interiori, parte per trasfusione di forze ravvivatrici che si derivan d'altronde.

Capolavori si chiamano l'opere in cui viene a culminare una data forma di pensiero poetico, dacchè non vi sono opere nel mondo che ritraggano tutto intero il pensiero poetico in una complessa e definitiva perfezione. Il capolavoro nasce come termine di evoluzione entro una data forma, ed ha bisogno, come ho già detto, che di lunga mano gli si prepari la via. Non istarò a ridire della parte che in ogni

capolavoro si spetta allo ingegno che lo produce, e della parte che si spetta alla comune coscienza di un popolo, parendomi aver di questo ragionato abbastanza; ma mi fermerò alquanto a fare alcune considerazioni che non si disconvengono all'argomento.

In ogni opera letteraria è fra lo ingegno che la conduce a compimento e il subjetto preso a trattare in essa, o diciam pure la idea, una certa relazione variabile, dalla cui qualità è in ciascun caso, e per rilevantissima parte, determinato il grado della compitezza e del pregio. Nei capolavori questa relazione è di tal natura che spirito e soggetto si compenetrano e si equilibrano a vicenda, e mutuamente si dànno significazione e s'interpretano. In essi non si trova nè il travaglio di uno spirito che eccede il soggetto, e che si agita in un mondo d'idealità non figurabile, nè la oppression di un soggetto che eccede lo spirito, e che ad ogni momento si travolge fuori de' termini di una insufficiente significazione. Ivi tutto è armonia, equilibrio, conseguenza e necessità. Le parti si generano e s'integrano a vicenda, il tutto è generato dalle parti e, a sua volta, le genera. Essi riproducono in una forma esteriore tutta la organica struttura dello spirito, e questa è la ragione del sentimento indefinibile che noi proviamo nel leggerli, che mentre la bellezza delle cose ci rapisce, e la loro grandezza ci riempie d'ammirazione, proviamo non so che dolcezza di tranquilla acquiescenza, e ci pare di dover vivere naturalmente in un ordine di cose, forse di solito assai remote dell'anima nostra, e ci par quasi di aver parte insiem con l'autore nella creazione. Non vi è capolavoro senza una grande idea che lo sorregga e pervada, perchè senza la grande idea non vi può essere unità. Ora le grandi idee sono di lor natura immortali, e di qui derivano i capolavori la immortalità e la universalità loro.

Altra è la età cronologica dei capolavori, altra è la età, dirò così, ideale. I grandi spiriti nascono in un tempo, ma vivono in parte, col pensiero, in un altro: essi eccedono la età loro, e si levano spesso

un gran tratto sopra la coscienza comune, senza però separarsene. Gli è per questa ragione ch'e' si chiamano, e a buon diritto, precursori. Non già ch'eglino antiveggano le cose future per alcuna recondita virtù profetica, nè che ne facciano estimazione conghietturale, ma dentro di loro la evoluzione storica delle idee, che nella comune coscienza degli uomini non si fa se non lentissimamente, viene ad avere alcun acceleramento, e per esso le cose avvenire si fanno in qualche modo presenti. Quindi ne' capolavori alcune parti che non sono pienamente intelligibili ai contemporanei, ma che tali poi divengono ai posteri quando il pensiero comune siasi coagguagliato a quel pensiero solitario e precoce. Senz'alcun dubbio l'Amleto è molto più intelligibile a noi che non fosse ai contemporanei dello Shakespeare. Inoltre gli spiriti massimi riescono alcuna volta a levarsi sino al pensiero assoluto, e allora l'opere loro divengono immortali non solamente nell'ammirazione, ma nella interpretazione ancora, e le generazioni successive vi si affaticano intorno per enuclearlo via via che la potenza se ne genera in esse. I capolavori di cotal fatta, non solo non invecchiano mai, ma, anzi, non sono mai compiuti, e divengono in processo di tempo, e s'integrano con lo integrarsi del pensiero, di generazione in generazione, lungo il corso della storia.

Nè questa è la sola integrazione che dei capolavori si faccia. Ei sembra strano a dire, ma ogni grand'opera poetica contiene più cose che l'autore non v'abbia messo con intenzione, il che torna a dire che ogni capolavoro eccede il pensiero cosciente del proprio autore. Badate che io dico pensiero cosciente, e l'opera poetica non nasce di questo pensiero soltanto. Nello spirito nostro vive ed opera un'altra qualità di pensiero ch'è il pensiero inconscio, specie di strana chimica delle idee, poco o punto studiata insino a quest'ora, e pe' cui misteriosi processi principalmente vengono a maturità le idee irresistibili che mutano e rimutano gli aspetti della storia. In verità gli uomini son tratti dalle idee su nuove vie un pezzo prima ch'e' se n'accor-

gano, e di qui nasce la irresistibilità e la irreparabilità delle vicende storiche. Ora, quanto più operoso è in uno spirito il pensiero consapevole, tanto più operoso è del pari l'inconsapevole e l'uno sorregge l'altro a vicenda. Ogni immagine, ogni idea che prenda figura nella coscienza, passa di quivi in una più recondita parte di nostra natura, dove si proseguono le varie operazioni del comporsi e dello scomporsi degli elementi mobilissimi del pensiero. In quella, starei per dir *dietroscena* dello spirito, esse si formano in nuove figurazioni delle quali noi non abbiam cognizione immediata, ma che entrando un bel giorno nella coscienza ci fan maravigliare di noi medesimi, e per poco non ci fan credere ch'esse sieno venute in noi per alcuna soprannaturale virtù. Così nascono spesso in noi, e senza nostra saputa, le grandi passioni; così maturan le idee che all'improvviso poi ci balenano nello spirito, quasi rivelazioni dall'alto, e che generano i saldi ed orgogliosi convincimenti. E nell'opera poetica il pensiero cosciente fluendo trascina parte di quel pensiero recondito e inconsapevole, e secondo le naturali affinità si compone con esso. Il poeta non n'è avvertito; ma altri, che nel suo spirito ne sia fatto di già consapevole, facilmente lo scopre, e vede l'opera allargarglisi dinanzi alla mente, e vi trova cose e connessioni di cose di cui per lo innanzi nessuno aveva avuto sospetto. Così le grandi opere dànno occasione a perpetuo comento.

I capolavori son sempre cagione di turbamento nella evoluzion delle forme. In essi un rapido e grande moto di ascensione si compie, ma dopo di essi il movimento si rallenta e si snatura. Fu già osservato che i tempi di decadenza son sempre prossimi a' tempi di grande splendore letterario, e fu creduto che di cotal vicenda fosse cagione la stanchezza e l'esaurimento degli spiriti. Non so quanto in ciò siavi di vero, ma credo che anche altre ragioni vi si posson trovare. Ed anzi tutto gli è impossibile che le condizioni favorevoli a una grande prosperità letteraria durino a lungo; in secondo luogo i capolavori

bandiscono quasi che sempre la spontaneità dal pensiero e dall'arte. Quando un grande ingegno ha improntato fortemente di sè un dato genere di poesia, la imitazione nasce quasi irresistibilmente, e cessa la evoluzion naturale del genere, il quale si fissa in una particolar configurazione e nei procedimenti della scuola. Vi basti di considerare, a questo proposito, di quanto danno fu alla poesia italiana, ed in ispecial modo alla lirica, la servile imitazion del Petrarca, la quale si continuò sin oltre a tutto il secolo decimottavo. Gli imitatori non si avvidero che il Canzoniere era, non già il principio di una poesia nuova, ma bensì il termine e il coronamento di una poesia vecchia, che moriva insieme con i sentimenti e con le istituzioni sociali che l'avevan fatta nascere.

I capolavori possono essere di due maniere, e cioè capolavori di pensiero e d'arte ad un tempo, e capolavori di sola arte. Nei capolavori massimi pensiero e forma si parificano, s'integrano in armonica unità; chè poesia senza bellezza e splendore di forma non è più poesia. Le condizioni de' tempi ora ci conducono a sprezzar la forma quasi un impaccio del pensiero, la quale altro non è veramente se non la espressione ad esso più conveniente e più acconcia; errore deplorevole, a scusa del quale si può dir solamente questo, che la gran novità di pensiero che da un secolo in qua ha penetrato la poesia, non potendo più significarsi con le forme dell'arte vecchia, e cercando di liberarsene come d'un impaccio, doveva necessariamente nascere negli spiriti superficiali la persuasione che le forme dell'arte fossero sempre di pregiudizio al pensiero. Giova sperare che mutata in meglio la condizione cessi anco l'errore. I capolavori massimi son opera dei grandi spiriti solamente, e per grandi spiriti intendo quelli che si levano alto sopra il livello della coscienza comune nella intellezione e nel giudizio; ma capolavori si posson produrre anche da spiriti di mediocre potenza, purchè sieno armonicamente costituiti, e pieni di un vivo sentimento del bello. Certo, nessuno vorrà chiamare Orazio

e l'Ariosto due grandi spiriti nel senso che noi attribuiamo a queste parole quando ce ne serviamo a designare l'Alighieri e lo Shakespeare; tuttavia le odi del primo e il poema del secondo sono meritamente tenute in conto di capolavori. Gli alti pensieri e gli arditi concepimenti vi mancano, ma vi si trovan dentro in compenso una sciolta e vivace fantasia, una infinita varietà di colori armonicamente composti, una non so quale libertà giovenile e assennata a un tempo stesso, una non so quale leggerezza, e fluidità e soavità di cose, e poi tanta magia di arte, e tanta fusione e come consustanzialità di tutti questi elementi che i lettori e gli ammiratori non saranno per mancar loro insino a tanto che duri un'arte nel mondo. Ed anzi egli è da notare che gli spiriti della tempra di Orazio e dell'Ariosto son più atti a dar perfezione all'opere loro che non sieno quelli della tempra dell'Alighieri o dello Shakespeare. I grandi spiriti hanno, se non sempre, almeno spessissimo, alcun che di violento che rende lor malagevole i minuti lavori dell'arte, e malamente si piegano al consiglio:

siquid tamen olim
Scripseris . . . .
. . . . *nonum prematur in annum.*

Oltre a ciò, ei difettano spesso di gusto, e lo stesso Alighieri e lo stesso Shakespeare ne posson far prova.

La imitazione servile de' capolavori torna sempre in grave danno della poesia, ma non così lo studio avveduto e giudizioso. Uno studio sì fatto non si può tuttavia condur bene innanzi senza una preparazion sufficiente, che ponga lo spirito del leggitore in grado di scoprire i modi reconditi della composizione, e in una condizion tale di sensitività pronta e delicata che nulla gli sfugga degli organamenti del pensiero e del magistero della esposizione. I capolavori si debbono studiare non tanto per raccorvi dentro bellezze da proporre al-

l'altrui imitazione, quanto per discernere gli elementi che la compongono, e l'organico aggiustamento loro, e scoprire le leggi di loro struttura, e vedere come lo spirito creatore si transustanzii nell'opera sua. Chi in cotal modo studia l'opera altrui, studia ad un tempo sè stesso, e acquista un più chiaro e preciso sentimento delle proprie facoltà e dell'uso loro, e una certa prontezza e desterità a far giudizio delle cose e delle lor connessioni. Chi invece si contenta di leggere i capolavori per solo diletto, e non si leva sino a questa più intima ed operosa intellezione, non può intendere in conveniente modo il pregio e la significazione loro.

Son poche letterature nel mondo le quali abbian potuto mantenersi scevre d'imitazione. Quando dico imitazione intendo dir cosa ben diversa dalla derivazione, di cui ho fatto cenno testè. Le derivazioni han sempre, più o meno, del naturale e dell'organico, mentre le imitazioni son sempre artificiali. Di questa distinzione va tenuto gran conto nello studio di alcune letterature, e specialmente nella latina, dove la imitazione del greco ha principalissima parte, ma dove son anche molte vive derivazioni. Così la poesia di Orazio, chi volesse farne equo giudizio, dovrebbe dirla piuttosto derivazione che imitazione della poesia greca corrispondente. La imitazione o è determinata da insufficienza di spirito poetico appo un popolo, o da una particolare condizione di civiltà, per non dire delle cagioni di minor momento che la possono alcuna volta temporaneamente promuovere. La imitazione dei latini fu della prima specie; imperocchè essi ebbero scarsissima genialità poetica, sebbene fossero forniti di ottimo gusto ed avessero una mirabile attitudine ad intendere il bello, e sebbene l'eleganza sia cosa tutta loro. Quindi il precetto di Orazio:

. . . . vos exemplaria graeca
Nocturna versate manu, versate diurna.

Della seconda specie fu per contrario la imitazione nei tempi del ri-

nascimento delle lettere, dopo la barbarie medievale. Allora spiriti forniti di una grande potenza poetica, ma già schivi della barbarie nativa, furono sopraffatti dalla bellezza e dallo splendore degli antichi modelli, e, facendo forza alle naturali tendenze, si voltarono tutti alla imitazione loro. Gli imitatori sogliono rimanere un gran tratto dietro a coloro che imitano, e l'opere loro non giungon ad avere mai vera grandezza; e ciò per due ragioni. La prima perchè e' sogliono essere di mediocre spirito, chè altrimenti non si piegherebbero al lavoro increscioso della imitazione; la seconda perchè e' pigliano a prestito in qualche modo i procedimenti, senza però riuscire a far rivivere il pensiero che da prima si venne con l'aiuto loro manifestando. Così avvenne che degl'infiniti imitatori di modelli antichi non è neppur uno che possa regger con essi al paragone, imperocchè eglino si persuasero di poterli agguagliare con solo imitarne diligentemente le forme, e non si avvidero che anzi tutto sarebbe stato mestieri di farne rivivere il pensiero, il quale a noi non può divenir familiare se non per lungo artificio di studii. E se imitazion v'ha da essere mi par meno dannosa quella che si fa degli stranieri contemporanei che non quella che si fa degli antichi; imperocchè co' primi abbiam sempre molta parte di pensiero comune, mentrechè da' secondi ci siamo nel corso di due mil'anni, durante i quali mutarono e rimutarono gli aspetti della vita e del pensiero, dilungati un grandissimo tratto. Ora voi sapete che molti sono a cui pare il contrario, e che, mentre hanno in esecrazione la imitazion degli stranieri, lodano quella che si fa degli antichi, e vorrebbero che la poesia non si partisse mai dalle fonti greche e latine. Non è qui il luogo di discutere questa irriflessiva e smodata ammirazion dell'antichità, la quale pose tanti e sì gravi ostacoli al nascere della moderna poesia; certo i greci ebbero un così vivo sentimento del bello che a nessun popolo toccherà mai forse l'eguale, e per tutti i secoli lo figurarono nell'opere dell'arte loro, ma non tutto il bello fu in Grecia, nè di solo bello si fa la poesia. E

quando alcuni pretendono che i greci abbian trovate le forme assolute ed immortali dell'arte, e' bisognerebbe domandar loro per quale strana virtù di preformazione, per qual mirabile antivedimento ciò sia venuto lor fatto. Imperocchè infinite cose dopo essi sopravvenner nel mondo, e mi sembra pur strano che noi dobbiamo rifarci da loro, e ridurci in loro, noi che abbiamo tanta mole di pensieri ch'essi non ebbero, noi che abbiamo tanta esperienza di storia sovraimposta alla loro. Sofocle e lo Shakespeare son due massimi e diversissimi ingegni, e nella poesia rappresentano due diversi mondi. Qual de' due sia maggiore non si può dire, appunto perchè eglino appartengono a due mondi diversi; ma peggio per chi ammira l'uno e vilipende l'altro. Se la poesia non è assoluta entità, ma funzione correlativa dello spirito, ma pensiero che *diviene*, l'una forma di dramma è nello ambiente suo tanto perfetta quanto l'altra, e noi, intendendo ed apprezzando l'uno e l'altro poeta, intendiamo la storia, dentro della quale tutte le forme del pensiero umano si muovono e si svolgono.

Le imitazioni, quando abbian preso una certa estensione, dànno argomento a importanti studii di psicologia etnica. Per quanto un popolo si dia nell'arte ad imitarne un altro, e' non può mai tanto perdere della propria natura e delle qualità proprie ch'ei si riduca al puro copiare. Ora, ricercare quant'oltre la imitazione proceda, con che modi si faccia, quali sieno le facoltà resistenti e native che la tengono entro certi limiti, che cosa rimanga di originale e di proprio nella coscienza del popolo, è indagine senza di cui non è possibile dar equo giudizio di certe letterature. Così, per esempio, della letteratura latina, la quale, per quanto sia imitativa della greca, pure mostra a chiari segni in tutte le sue parti le peculiarità dell'indole romana, che nell'opera dell'imitazione non si potevano smarrire interamente.

In tutte le letterature nascono alcune forme, le quali, per non aver radici nella comune coscienza, passano presto, e senza lasciar traccia

di sè. Esse nascono per alcuna cagione avventizia, o dal capriccio di alcuno spirito solitario, e fuori della gran corrente di pensiero in che vive un popolo, in che una età si significa. La moda le trae alcun tempo in voga, la imitazione le diversifica e le allarga, ma come la curiosità se n'è appagata, cadono in dimenticanza e periscono. Queste forme si possono chiamare anomalie, e sono come una schiuma leggiera che più o meno galleggia alla superficie di tutte le letterature. Le contemporanee tutte, ma in principal modo la francese, ne possono mostrare esempii infiniti, e, parmi, per una ragione non troppo recondita. Noi siamo in tempi che ogni più leggiera ondulazione di pensiero trova nel giornale e nel libro la sua espressione. Nelle grandi città le coscienze sono in una condizione d'irrequietudine e di trepidazione perpetua, ricevendo ad ogni ora del dì, sotto svariatissime forme, incitamenti e pensieri che non giungon tuttavia a fermarvisi lungamente. Così i più lievi moti si diffondono con prestezza mirabile, e alterano cotidianamente la disposizion degli spiriti, a somiglianza di quelle *variazioni diurne*, che empiono di minute trepidazioni le *variazioni annuali* delle correnti magnetiche sulla superficie del globo. Sotto quelle alterazioni cotidiane e fuggevoli, le grandi idee, le idee storiche, proseguono imperturbate il loro corso, e porgono gli elementi delle letterature durevoli; ma una letteratura si forma anco di quelle alterazioni, lieve e fuggitiva al pari di esse. Così nascono que' libri infiniti, di cui Parigi è larghissima dispensatrice al mondo, che vivono un anno, e per lo spazio di un anno sono intesi da tutti, e strappati a furore dalle mani dei librai, poi cadono in una mortale dimenticanza, e passato qualche tratto di tempo chi li pigli, per un caso, tra mani, non intende più che cosa e' vogliano dire e fortemente si maraviglia della passata lor voga. E' bisogna confessar che la moda non ebbe mai nelle lettere l'impero che le si vede esercitar di presente. Passati dieci anni appena dacchè fu introdotto un genere nuovo, noi già cominciamo a dolerci ch'e' sia troppo antiquato, e che più non

risponda a' tempi. Vizio non lodevole certo, ma che non nasce tutto da fatuità, o da fastidio, come molti credono troppo facilmente, potendovisi trovare una più grave e più onesta cagione. Le idee corron veloci in questi giorni, e son divenute penetrative in modo singolare. Chi per poco si faccia a considerare le cose che da un secolo in qua maturarono nella coscienza dei popoli d'Europa, non potrà non rimaner colto da profondissima maraviglia. Il pensiero fa ora un gran cammino in dieci anni, e noi guardando al cammino e non al tempo, già troviamo invecchiate cose che ci parevan nuove testè.

Le decadenze possono aver più cagioni. Esse posson venire anzi tutto da esaurimento dello spirito poetico, il quale non serba mai la medesima estensione, nè la medesima intensità. Posson venire anche da una viziosa fermata nella evoluzione delle forme, prodotta da soverchia ammirazione per certi modelli, o da azione di scuole. Possono finalmente derivare da un rivolgersi che lo spirito faccia ad altri subjetti di pensiero. La decadenza della poesia greca e della poesia latina par che si debba principalmente all'esaurimento dello spirito antico, esaurimento che, per qualche parte, spiega il rapidissimo e maraviglioso diffondersi dell'idea cristiana. Il decadimento della poesia italiana nel quattrocento, dopo Dante e Petrarca, è dovuto più che ad altro alla soverchia ammirazione dell'antico, ammirazione che tien costretto il pensiero nativo e nazionale, e gl'impedisce l'uscita. Certi decadimenti di cui noi siamo spettatori son dovuti al fatto della conversion degli spiriti ai grandi pensieri della scienza. Volerli spiegare con una diminuzion di potenza creativa è puerile ed ingiusto, perchè di creazioni potenti non è certo manchevole la poesia de' tempi nostri. La poesia ha bensì perduto alquanto di estensione, e tanto ne ha perduto quanto ne ha per altra parte guadagnato il pensiero scientifico. Gli spiriti sono ora affaccendati a ricostruir il mondo con la scienza, e la scienza non distrugge, no, la poesia, ma non lascia agli spiriti l'agio di voltarvisi. I tempi di grande travaglio e di grande

irrequietudine politica o sociale sono, per la ragione medesima, alla poesia poco favorevoli, ma essi dànno agli spiriti una certa tensione e una certa agilità, che, tornati poi tempi ordinati e tranquilli, promuovono di solito una effusione di poesia viva e durevole.

I risorgimenti si fanno con rimuovere le cagioni della decadenza, o per acquisto di novelle energie. In essi è da ricercare per quanta parte vi operino le virtù nazionali, e per quanta gli ajuti recati da fuori, e da che prendan le mosse. Gli ajuti recati da fuori sono in tempi di risorgimento sempre in particolar modo pericolosi, perch'e' possono facilmente trar lunge dalle vie naturali lo spirito di un popolo, che, riavendosi da un lungo smarrimento non è ancor sicuro de' proprii moti e delle proprie tendenze.

Questi sono i momenti a cui dovrà aver riguardo la storia letteraria: la letteratura di un popolo si muove dall'uno all'altro, e movendosi muta continuamente d'aspetto.

Inoltre la storia letteraria avrà riguardo a due forme di poesia che sempre, in qualsivoglia letteratura, stanno l'una accosto dell'altra; la poesia erudita, cioè, e la poesia popolare. Essa studierà gli scambii che si fanno dall'una all'altra; come l'ispirazione ascenda spesso dalla popolare all'erudita, come l'arte scenda talvolta dall'erudita alla popolare, e di questa seconda si servirà anche talfiata come di un termine di paragone per far giudizio di quella prima.

V.

La storia letteraria, per adempiere in conveniente modo l'ufficio suo, non può far di meno, come non può in generale nessun'altra disciplina, di certi sussidii che le agevolano il còmpito, che dànno a' suoi procedimenti maggior sicurezza, e che rendono più certe e più precise le sue conclusioni. Di questi sussidii alcuni sono piuttosto esteriori, altri sono piuttosto interiori. Annovero tra que' primi la bibliografia e la paleografia; annovero tra i secondi la critica storica, la critica filologica, la critica estetica, la comparazione.

La bibliografia ha, a un di presso, nella storia letteraria l'ufficio che la geografia ha nella storia politica; essa fornisce, in qualche modo, i punti stabili di richiamo. La notizia bibliografica importa alla storia dell'opera letteraria, perchè l'opera letteraria non acquista la sua importanza, nè la sua vera significazione, se non il giorno in cui diventa libro, ed esce dal dominio privato dell'autore per entrare nel dominio pubblico dei lettori. Il conoscere la data precisa della prima impressione di un libro pone anzi tutto in grado, se trattisi di genere nuovo, di riconoscere il tempo della apparizione del genere medesimo, e poichè un'apparizione sì fatta è sempre, come ho già detto innanzi, molto intimamente connessa con certe novità di pen-

siero, con certi nuovi moti nella vita de' popoli, così si vede che ad acquistar quella cognizione nessuna diligenza sarà soverchia. Inoltre alcune quistioni di precedenza e d'imitazione non si potrebbero senza il suo ajuto risolvere. Nè la indagine s'ha da fermare alle sole prime edizioni, che sono come a dire le fedi di nascita delle opere dello ingegno, ma s'ha da estendere anche alle edizioni successive, perchè le intermittenze loro, e la frequenza, e i luoghi dove si fanno, e gli ajuti con che si fanno, ed altre peculiarità di cotal genere, riusciranno di grandissimo ajuto a rifare la storia di quell'opere medesime, e ad intendere tutte le vicende di lor fortuna. Valga ad esempio la Divina Commedia. Dall'introduzione della stampa insino a questi giorni, essa ebbe in Italia un numero grandissimo di edizioni, ma tal numero non è compartito egualmente fra i quattro secoli in che si divide questo tratto di tempo: le edizioni fatte in alcuno sorpassan di più che il doppio quelle fatte in alcun altro, e voi, studiando queste diversità, potete farvi un giudizio dello studio e dell'amore che in diversi tempi si esercitarono intorno al gran poema medievale, e quindi un giudizio ancora della condizion degli spiriti, del sentimento della poesia; e raccostando i fatti potrete, poniamo nel secolo passato, intender meglio il significato delle *Lettere Virgiliane* del Bettinelli, e della *Difesa di Dante* del Gozzi. Se non chè altro è la bibliografia che si fa in servigio delle biblioteche, altro quella che si fa in servigio della storia letteraria; l'una ha più particolarmente riguardo al libro; l'altra deve avere più particolarmente riguardo alla storia di esso.

La paleografia ci fa conoscere gli antichi monumenti, importantissimi, come ho già detto, ad ogni letteratura. Essa è anzi tutto indispensabile allo storico della lingua, che raffrontando le forme dei vecchi testi con quelle venute di poi mano mano, e con le viventi, trova le leggi della variazione e della evoluzione del linguaggio: ora storia della lingua e storia della letteratura sono due storie che corrono parallele, e che vicendevolmente si ajutano. La cognizione au-

tentica ed esatta de' vecchi testi non è cosa di lieve momento, come pare a taluno: un vocabolo frainteso, una sola forma alterata possono condurre, non solo filologicamente, ma storicamente ancora, alle conclusioni più false, ai più falsi giudizii. Gli antichi testi si debbono stampare, se non con fedeltà diplomatica, chè questa viene a riprodurre spesso, anzichè una lezion genuina, uno sproposito grossolano di copista, almeno con fedeltà filologica e storica, e non v'è prosunzion più nojosa che di voler rifare i testi antichi, introducendovi l'ortografia moderna e la moderna grammatica, e alterando, per renderli più piacenti all'orecchio nostro, la struttura delle parole. Con far ciò si tradisce la storia, con far ciò si tradisce la lingua, che ne' monumenti letterarii appunto mostra i varii gradi della evoluzion sua, e i modi tenuti nel procedimento. E' sarebbe tempo che in Italia si pensasse a ristampare con norme più scientifiche e più costanti che non siasi fatto sinora, gli scrittori del decimoterzo e del decimoquarto secolo, non certo con la intenzione di farli servir di modelli nelle scuole secondarie, ma con quella bensì di reintegrarli nella condizion loro storica e genuina. Certo questa reintegrazione non dev'essere spinta tant'oltre da riprodurre la disposizione esteriore delle antiche scritture, e da far respingere tutte quelle peculiarità grafiche le quali servono ad agevolar la lettura. Non si tralascierà dunque l'uso della punteggiatura, nè quello degli apostrofi e degli accenti, e di tutti que' segni in generale che concorrono a precisare e ad accertare il vocabolo, la proposizione, il periodo.

Fra quelli che ho chiamati sussidii interiori il più importante si deriva dalla critica storica propriamente detta. Ogni opera letteraria riflettendo sempre una parte più o meno grande della esteriore realtà, e' vi si trovan dentro come tanti termini di raffronto e di paragone che divengon poi motivi di giudizio. Molte quistioni si posson così risolvere con l'ajuto della critica storica, che senza quell'ajuto sarebbero di difficilissima o d'impossibile risoluzione. Supponete si

discuta dell'autenticità di una determinata opera. Le notizie dirette che di questa si hanno fan nascere il dubbio, ma non sono nè abbastanza abbondanti, nè abbastanza sicure per risolverlo. La bibliografia non vi ajuta, la critica filologica non trova argomento sicuro: ma voi sapete che l'autore a cui l'opera si attribuisce, visse nelle tali e tali condizioni, ebbe le tali e tali faccende, e le tali e tali relazioni con uomini notevoli de' suoi tempi. Se nell'opera che gli si attribuisce voi trovate alcune gravi ignoranze, o alcune gravi inesattezze, circa a fatti storici che l'autore avrebbe dovuto per la condizione sua pienamente conoscere, voi avete un buon argomento storico a giudicar l'opera apocrifa; dico un buon argomento, non un argomento di assoluta certezza.

La critica filologica può condurre talvolta per via più pronta e più facile a far lo stesso giudizio. Un sol vocabolo, pel quale non possa nascer dubbio d'interpolazione, e che la storia della lingua vi mostri indubitabilmente entrato nell'uso a un cotal tempo determinato, è di per sè argomento sufficiente a giudicar che l'opera non possa esser più antica, e che quindi malamente la si attribuisce ad uno scrittore vissuto prima che quel vocabolo fosse entrato nell'uso. Un certo numero di tali argomenti può condurre a quella maggior sicurezza di giudizio che in quistioni sì fatte si possa desiderare. E la sicurezza cresce di molto quando si possono congiungere in un comune ufficio la critica storica e la critica filologica. Egli fu con l'ajuto di queste due maniere di critica che la cronaca attribuita a Dino Compagni venne di recente presso che tutta riconosciuta apocrifa. I difensori più caldi dell'autenticità non poterono negare le prove che dagli oppugnatori si traevano innanzi in sostegno della loro opinione, ma volendo salvare una parte del libro, si contentarono di perder l'altra, e dichiararono interpolati tutti i luoghi di esso da cui i contrari argomenti si desumevano. Ora gli è vero che il sospetto d'interpolazione può venir molto spesso a rendere esitante e mal sicura la cri-

tica, la quale però non dee procedere se non con grande cautela e con grande moderazion di giudizio.

Gli argomenti più fallaci di cui si possa far uso nel giudicare, e nel restituire i testi, son quelli che si desumono da una particolar qualità di critica che chiamerò psicologica. Di tal maniera di critica si fa tuttodì il più deplorevole abuso, principalmente nella recensione degli scrittori dell'antichità. Nell'opere loro è un disfare e un rifare continuo. Si mutan vocaboli, si racconcian pensieri, interi periodi si radiano, sotto pretesto ch'ei non convengono all'uso, o all'indole degli scrittori nelle cui opere si trovano; quasi che l'uso e l'indole non avessero le lor variazioni passeggiere e diurne di cui è pur mestieri che nell'opera più lungamente meditata e più diligentemente elaborata rimanga una qualche traccia. Così io temo che gli antichi testi dopo esser stati corrotti dalla barbarie e dalla noncuranza, vengan ora a patire una corruzione supplementare per opera della civiltà e della troppa sollecitudine. De' testi corrotti si faccia una ragionevole restituzione con l'ajuto della critica storica e della critica filologica, ma non si pretenda di ritornarli ad una genuinità ipotetica, ad ottener la quale si richiederebbe una facoltà di divinazione che gli eruditi non hanno. Del resto, quanto sia malsicura una critica così fatta è dimostrato dall'opera stessa degli editori, restitutori ed interpreti, i quali s'accordan così poco tra loro, che gli uni levano ciò che gli altri mettono, e quelli difendono con gli argomenti medesimi con cui questi impugnano.

La critica estetica riesce ancor essa di grande ajuto alla storia letteraria, e a quella sopra tutto che si tratti con metodo estetico. Essa fa riconoscere l'opera nella varietà de' suoi elementi estetici, e nella estetica sua configurazione, e porge quindi il criterio della collocazion sua fra gli altri termini della serie evolutiva a cui appartiene. Di queste tre maniere di critica, la storica, la filologica, la estetica, la storia letteraria ora si giova come di semplici sussidii, ora ne fa in-

vece la sostanza sua propria, e in nessun caso non può e non deve separarsi da esse.

Finalmente un efficacissimo ajuto viene alla storia letteraria dalla comparazione. Altro è il concetto che noi ci formiamo di una cosa quando la consideriamo in sè stessa, nella sua individuata esistenza, ed altro il concetto che ce ne formiamo invece quando la consideriamo in relazione di altre cose, come termine di una serie, o come elemento di un gruppo. Nella comparazione le cose mostrano le simiglianze e affinità loro, ma mostrano in pari tempo le peculiarità che loro son proprie, e si fan più perspicue e si specifican meglio, e lo spirito che le considera si forma di esse una nozione a un tempo stesso e più chiara e più piena. Con paragonare fra loro più letterature noi possiam giungere a intendere la natura di certi processi, a scoprire la qualità di certe cause, a riconoscere la significazione di certi fatti, che non potremmo, alcuna volta, senza quell'ajuto intendere, scoprire e riconoscere; e ciò perchè le riposte energie, e la costanza di alcune leggi si fan naturalmente meglio conoscere nella diversificazione dei casi particolari. E qui trova sua applicazione un altro metodo d'indagine, da cui le scienze naturali trassero e traggono tuttavia ottimi frutti, il metodo cioè delle differenze. Ma sopra tutto non potrebbe far di meno della comparazione la storia letteraria trattata con il metodo estetico, perchè gli è appunto con l'ajuto della comparazione che l'estetica è venuta costruendo le nuove teoriche circa i generi letterarii; e non ho bisogno di ripeter qui a questo proposito ciò che ho detto innanzi, parlando dell'epica e della drammatica.

Da tutto ciò voi potete trarre argomento a giudicare della importanza che per lo studio di una particolar letteratura ha lo studio di altre letterature a quella congiunte ed affini, o anche in tutto estranee e remote. Questo studio si dee fare, non per imitare l'altrui, ma per prendere un sentimento più spiccato e più vivo di sè medesimi. Noi,

quando prendiamo a paragonarci con gli stranieri, sentiamo più vivamente la natura nostra, secondo che si specifica nel costume e nel temperamento nazionale, e la coscienza ci si allarga insiem con la cognizione. Puerile quindi il timor di coloro che credono dallo studio delle lingue e delle letterature straniere debba venire il corrompimento della lingua e del pensiero nazionale, perchè, se gli spiriti deboli, dei quali non è a far considerazione, saranno da sì fatto studio facilmente trascinati alla imitazione e alla servitù, gli spiriti forti ne trarranno stimolo, per contrario, a vie maggiormente individuarsi. E se tale studio si concede, anzi si vuole che si faccia per le letterature classiche, non intendo perchè non si avrebbe a concedere che si facesse anche per le straniere moderne, le quali ci sono tanto più affini e più prossime. Certo lo studio delle lingue e delle letterature classiche ha una grande e particolare importanza, e, per certi rispetti, maggiore che non la possa aver quello delle lingue e delle letterature moderne, ma ciò per ragioni molto più gravi e profonde che quelle non sieno superfiziali e volgari, con cui comunemente si sostien nelle scuole la necessità del greco e del latino. Di coloro, i quali pensano che ai bisogni della coltura possano bastantemente supplire le lingue e le letterature classiche, sotto pretesto ch'esse sieno tipi immortali di perfezione, e mostrano d'aver le moderne in poco o niun conto, io non mi fermo a discorrere, perch'eglino sono in tutto fuori della considerazione scientifica delle cose, ed hanno un falsissimo concetto della coltura e de' fini suoi. In Grecia non fu se non una picciola parte del pensiero umano, e nella greca poesia non si raccolse se non una picciola parte del pensiero poetico possibile: altrettanto dico di Roma e della sua letteratura; e però lo studio che non si allarghi fuor dei termini dell'antichità non può se non molto imperfettamente soddisfare ai bisogni della pedagogica. Lo studio dell'antichità diventa veramente importante quando lo si faccia con intendimenti scientifici. Nell'antichità son tutte le origini nostre e dalle origini dee cominciare

ogni cognizione organica delle cose. Il mondo moderno senza la cognizione dell'antico non s'intende, nè s'intende l'antico senza la cognizion del moderno: infinite cose, cominciate in quello presero in questo figura, e d'infinite tendenze antiche noi non potremmo intendere la ragione e il significato, se nella succession de' tempi noi non le vedessimo operatrici di moti e di cose onde poi mano mano si vennero formando gli ordini della vita presente. Senza cognizione dell'antichità, non si può avere quella che volentieri io chiamerò coscienza storica, per la quale soltanto l'uomo può prendere giusto concetto di sè, in quanto portato di una lunga preordinazione, e in quanto termine in una serie genetica evolutiva. Ma similmente non si può avere quella coscienza senza la cognizione della modernità, senza la cognizione cioè del simultaneo specificarsi dello spirito secondo la varietà delle condizioni e degli influssi. Queste considerazioni si possono epilogare così: ogni parziale storia di fatti umani necessariamente s'integra e prende significazione piena nella storia universale: la coscienza storica, che si forma per un accogliersi di coscienze infinite in una coscienza individua, non si può avere senza la doppia cognizione e dello specificarsi successivo dello spirito, e dello specificarsi simultaneo. Applicando questo principio più particolarmente alla storia letteraria, se ne trarrebbe la conseguenza che a ben cominciare la storia di una qualsivoglia letteratura, egli è mestieri, anzi tutto, di conoscere la collocazion di questa entro l'ambiente storico, conoscere, cioè, le relazioni e i connettimenti suoi con l'antecedente e col contemporaneo.

Avendo toccato della importanza degli studii classici, soggiungerò un'altra breve considerazione. Il vantaggio che da sì fatti studii si trae è poca cosa se si limiti all'acquisto della grammatica e del lessico. Naturalmente ciò s'intende per rispetto alla storia letteraria, non per rispetto alla filologia. Egli è mestieri entrare nello spirito dell'antichità, e scrutarne l'indole e le forme perchè lo studio riesca vera-

mente proficuo, e possa dare le fondamenta alla coltura; e gli è cosa deplorevole che nelle scuole nostre a studio sì fatto non si dia parte veruna. Ne consegue che i giovani, usciti poi dei licei, leggono i *Tristi* d'Ovidio su per giù con quella medesima intonazione d'animo con cui leggono le *Mie Prigioni* del Pellico, e che poco o niun sentimento hanno della disparità ch'è tra l'antico e il moderno. E senza questo sentimento, ripeto, nè l'antico nè il moderno si possono intendere e giudicare a dovere.

Chiuderò con un avvertimento queste generali considerazioni. Simile ad ogni altra storia che tragga argomento da fatti umani, la storia letteraria è in processo continuo di formazione, è in un perpetuo divenire, e non raggiunge mai il compimento. Il suo soggetto può rimaner lo stesso, la copia de' fatti di cui essa fa considerazione e giudizio può non accrescersi, ma il modo della considerazione sua e del giudizio varia di secolo in secolo, si allarga, s'integra. I fatti avvengono una volta tanto, e sono irrevocabili, la storia dei fatti ha un processo infinito. Questa proposizione, a primo aspetto, ha tutta l'aria di un paradosso; ma vi piaccia considerare che storia non vuol dire semplice enumerazione, ma vuol dire ancora intendimento e spiegazione. Ora nella coscienza umana le cose passate si vengono presentando diversamente in tempi diversi; ogni nuova generazione ha del passato un particolar sentimento, che quello non è della generazion preceduta, e non sarà nemmen quello della generazion susseguente. Allo spirito di uno storico de' tempi nostri il mondo greco appare tutt'altro da quello che già apparisse allo spirito di uno storico medievale, e questa diversità non nasce tutta da una più larga cognizione di fatti. Così l'antichità si colora perpetuamente a nuovo nella coscienza delle sopravvegnenti generazioni, e, storicamente, il passato non s'integra che nel presente e nell'avvenire. Nè si creda che questo processo celi una ingannevole superinduzione del nuovo sul vecchio; esso consiste in una consecutiva attribuzion di significato, ed ogni fatto storico ha, in potenza,

una significazione infinita. Svelare allo intendimento le forze latenti generatrici di un ordine di fatti, tradurre l'inconscio nel conscio, il semplice esistente nel significativo, ecco l'opera nobilissima della storia, e quest'opera è senza fine come sono gli stessi svolgimenti dello spirito umano.